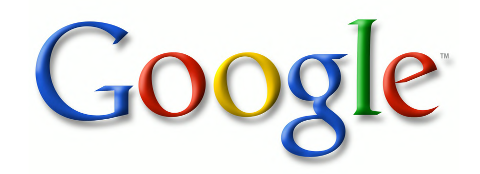
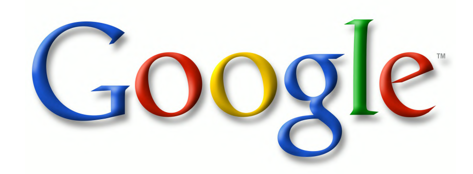






EXTRACTO DEL CATÁLOGO

Historia de las naciones.

Tomos en 4.º, encuadernados en tela, con planchas, ilust con profusión de grabados, láminas y mapas. Precio de tomo, 8,50 pesetas.

«El antiguo Egipto», por Jorge Rawlinson. Versión española de D. Eduardo Toda, obra ilustrada con más de 190 grabados.

«Historia de Caldea», desde los tiempos más remotos hasta el origen de Asiria, por Zenaïde A. Ragozin Versión española de D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, obra ilustrada con más de 125 grabados.

«Asiria», desde el engrandecimiento del imperio hasta la caída de Nínive (continuación de Caldea), por Zenaïde A. Ragozin, traducción de Siro García del Mazo, con notas de D. Manuel Sales y Ferré.

«Media Babilonia y Persia», desde la caída de Nínive hasta las guerras médicas, por Zenaïde A. Ra Versión española, con por D. Manuel Sales y

«Los sarracenos», desd más remotos tiempos la caída de Bagdad, pc turo Gilmán, traduci anotada por D. Fra Guillén Robles.

«Los godos», por Er Bradley, traducción d Juan Ortega y Rubio.

«Historia de Hungría» Arminio Vambery, tra ción de D. José de Ca

«Holanda», por James E. rold Rogers, traducció D. Juan Ortega y Rub

«Alemania», por S. I Could, traducción po Siro García del Mazo.

«Los judíos», por Jam Hosmar, traducción y dice por D. Eduardo

Literatura.

ALAS (L.) (Clarín).—«Cuentos morales» Un tomo en 8.º mayor, 4 pesetas.

BALZAC (H. de).—«La vendetta» (escenas de la vida privada). En 8.º, con ilustraciones de Klong, 2 pesetas.

BELOT (A.). — «La ex ción del secreto». E 2.50 pesetas

—«Las corbatas blancas 8.º, 2,50 pesetas.

—«La pecadora». En 8.º pesetas.

LA MORAL EN EL DRAMA

EN LA EPOPEYA Y EN LA NOVELA

EN PREPARACION

Arreat.—«Psicología del pintor.»

Binet.—«El Fetichismo en el amor.»

Bray.—«Lo Bello.»

Ferriére. – «Errores científicos de la Biblia.»

Gauckler.—«Lo bello y su historia.»

Grasserie.—«Psicología de las religiones.»

Gustavo le Bon.—«Psicología de las multitudes.»

—«Psicología del socialismo.»

Hirth.—«Fisiología del arte.»

Lange.—«Historia del materialismo», dos tomos.

Levêque.—«El espiritualismo en el arte.»

Payot.—«De la creencia.»

Tissié.—«Los sueños.»

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

Lucien Arreat.

La moral en el drama

en la epopeya y en la novela.

TRADUCCIÓN DE
ANSELMO GONZÁLEZ

DANIEL JORRO, EDITOR
Paz, 23.-MADRID
1903

PREFACIO

El hombre es un ser moral, porque es un animal social. Esta verdad no es nueva. La existencia de la tribu más ínfima exige una acción común y, consiguientemente, un conjunto de jerarquías y de defensas. Las mismas necesidades han hecho nacer la sociedad con la moralidad.

Ignoramos si es ó no posible, y en último caso en qué condiciones podría serlo, fundar una moral verdaderamente científica; es decir, establecer principios de los que pudieran ser deducidas reglas de conducta. La ética no será jamás una ciencia completa y definitiva, mientras no haga un estudio profundo y desde distintos puntos de vista del hombre. El filósofo tiene un vasto campo de investigación en la psicología y en la historia; pero no ha concluído aún de explorarle, y le es permitido, mientras logra justificarlas ó demostrar su carencia de fundamento, aceptar las creencias actuales sobre moral, que son fruto de una larga experiencia.

La historia de la moral humana está escrita en los Códigos y en los monumentos de las relaciones religiosas, jurídicas y económicas. Está escrita también en las obras literarias, que son una excelente fuente de información. La economía y el de recho representan determinadas formas de nuestra adaptación al medio político y, mediante la sociedad, al medio físico. El drama reproduce mejor la vida que se presenta en esta forma: las acciones dramáticas imaginadas por los poetas son experiencias ficticias, si puede decirse así, que reproducen, interpretándolos, sucesos de la vida real.

Buscar en todas las literaturas testimonios de la evolución moral á través de los tiempos, es el objeto de este libro. Pertenece, pues, simultáneamente á la historia y á la psicología: es un ensayo de crítica histórica ó literaria, como quiera llamársele.

No pertenezco á la escuela intuicionista, para la cual las ideas morales son un conocimiento anterior, un *a priori* que la experiencia no puede explicar. Tampoco pienso como los utilitarios, que fundan la moral en el placer y en el dolor y no en las leyes mismas de la vida. Hoy sabe todo el mundo que el placer y el dolor no son hechos fundamentales; no son sino «hechos de conciencia» ligados á la satisfacción ó á la no satisfacción de nuestros instintos, de nuestros apetitos, de nues-

tras inclinaciones ó, como dijo un gran psicólogo (1), de nuestras tendencias.

A estas «tendencias» corresponden las emociones; se desenvuelven en la serie entera de los seres vivos, desde los estados más obscuros de la vida visceral hasta la vida social más rica, y son en el hombre aquello en virtud de lo cual siente, quiere y piensa. No trato aquí de clasificarlas exactamente: me basta para el fin de esta obra dividirlas—y las palabras son bastante expresivas para excusar la explicación—en conservadoras, simpáticas, estéticas é intelectuales (2). Las relaciones infinitamente variadas que tienen entre sí constituyen todos los hechos á que se contrae la amplia expresión de *bien* usada por los antiguos moralistas.

Estos habían estudiado preferentemente la naturaleza de la obligación unos y el objeto del deber otros. Los «hedonistas» consideraban la dicha como fin; Kant sacaba de la «conciencia misma la forma categórica del deber»; pero los hedonistas contaban con la fuerza natural de los instintos y Kant no podía calificar de buenos ó malos sin recurrir á juicios prácticos. Los moralistas mo-

(1) Th. Ribot.

(2) Son las líneas principales de la clasificación de Mercier. Sus trabajos publicados en el *Mind* están reproducidos en su obra *The nervous Lystem and the Mind*, Londres, Macmillan.

dernos han escogido otras posiciones; no separan la conciencia de sus propios estados ni al deber de su objeto; no oponen, si cabe emplear este lenguaje, el mundo sensible de los deseos al mundo intelectual de la obligación. Sienten, más ó menos claramente, que el hombre «se obliga» precisamente porque él desea, concibe un fin, y la obligación se establece en el alma por un juego combinado de la sensibilidad y de la razón, sea cual sea por otra parte, el contenido de la dicha y del deber (1).

En la primera edición de esta obra he demostrado la relación constante entre el deber y la obligación. En esta segunda doy mayor importancia al estudio histórico de la moral; he hojeado en el alma de los pueblos y en el genio de las literaturas, y he logrado hacer ver especialmente cómo el ideal del bien se transforma constantemente y cómo la historia moral entera se explica por una conciliación progresiva, desigual, según los tiempos y las razas, entre las emociones fun-

---

(1) Guyau, que quería suprimir la obligación, buscaba así sus equivalentes en las cualidades mismas de la vida. La «fuerza» que quiere ponerse en ejercicio, la «idea» que modifica el empleo de la fuerza, el «altruísmo que califica la idea, el placer del «riesgo» físico ó metafísico, eran para él las fuerzas naturales capaces de crear el deber positivo y de llevar al individuo al sacrificio. *Esquisse d'une morale sans obligation ni santion,* París 1885.

damentales reconocidas y clasificadas por la psicología.

Me guardo bien de atribuir á los poetas pensamientos que no han tenido; lo que me interesa es lo que han dicho inconscientemente. Las obras para mi objeto no valen tanto por el propósito manifiesto de sus autores como por su significación necesaria en el conjunto de los acontecimientos humanos. Mis lectores pueden estar seguros de que no voy á enfrascarles en la novela de una cierta crítica literaria.

En cambio, los verdaderos literatos quizás logren algún provecho con leerme. Deseo su aprobación tanto como la de los filósofos, Si este trabajo resulta aún imperfecto, no por eso carece, á mi juicio, de novedad ni de utilidad.

La moral en el drama

EN LA EPOPEYA Y EN LA NOVELA

CAPITULO PRIMERO

Los orígenes de nuestra actividad moral.

Emociones conservadoras. — Emociones simpáticas: el amor y los sentimientos tiernos; el amor fraternal (cuento egipcio de *Los dos hermanos*); la amistad (*Nisus* y *Euryale*); la piedad, la simpatía.—Naturaleza mixta de la simpatía (la plegaria de *Príamo*, El romance de la *Manta partida*).—Extensión de la simpatía humana con el crecimiento de las sociedades.—*La canción de Rolando* comparada con la Iliada.—Emociones intelectuales, idea de la justicia.—La compensación pecuniaria (la *Saga de Nial*); el Talión, forma primitiva de la penalidad.—Estado ideal y estados sociales.

A la primera ojeada que lancemos sobre el conjunto de las obras literarias, el progreso de la moral se nos aparece muy aparentemente. Los poetas no han usado en todos los siglos de las mismas fábulas ni del mismo lenguaje: Esquilo, Sófocles y Eurípides han hecho hablar á personajes legendarios de una edad bárbara el lenguaje de una edad culta; les han atribuído además sentimientos poco conformes con los actos que la

tradición refería de ellos. Este contraste entre la forma y el fondo se encuentra aún hasta en nuestros más recientes dramas históricos, y nos revela el progreso realizado desde el instante en que ocurrió el suceso mítico ó real hasta aquel en que fué realizada la creación poética. La sensibilidad de Eurípides no está más fuera de lugar, desde el punto de vista de la verdad absoluta, en el carácter de Hipólito ó en el de Menelao, que la ternura de Racine en el de Orestes ó en el de Pirro; el poeta de *Ruy Blas* no ha desfigurado menos la España de Carlos II que Racine la Grecia de Teseo.

No basta, sin embargo, hacer notar el progreso moral; es necesario estudiar las formas, los medios y las circunstancias. De una manera general puede decirse que el progreso ha consistido en la educación de las pasiones. Esta educación se ha hecho por acción lenta y continua del ser inteligente, que existe en nosotros por virtud del cerebro, sobre el animal, que en nosotros se da por virtud de las vísceras. Ha modificado el valor relativo de nuestras emociones fundamentales sin cambiar su naturaleza: ha dado matices á los gestos y á los gritos, es decir, á la expresión. Por esto determinadas figuras, muy fuertemente dibujadas, han podido reaparecer en la escena sin que el poeta haya tenido necesidad de borrar sus nombres para hacerlas interesantes. ¿Fedra y

Medea no son de todos los tiempos? Rolando tiene las mismas pasiones de Aquiles, y tendría su mismo carácter si sentimientos nuevos no determinaran su voluntad.

Me propongo hacer ver las grandes épocas y las crisis singulares de esta educación según las razas y según los medios. Quisiera, sin embargo, antes de entrar en el detalle de mi tema, remontarme á los orígenes de la actividad moral, á las emociones que han hecho al hombre social, y recordar, lo más brevemente posible, algunos hechos conocidos.

Dos sentimientos parecen predominar en el mundo tumultuoso y violento en que vivía el hombre de los tiempos bárbaros; sólo dos cosas, en efecto, ocupaban al hombre primitivo: el cuidado de alimentarse y el de perpetuar la especie. Su egoísmo ensanchóse después, produciendo determinados sentimientos de interés común ó de común simpatía; su brutal instinto de conservación se dulcificó así mediante la creciente acción de sentimientos derivados del amor.

El amor mismo fué afinándose con el curso del tiempo. El Adán y la Eva prehistóricos no eran la pareja ideal, edénica á que el poeta veía dormir

»Bajo un techo florido
de que llovían rosas» (1).

---

(1) Milton: *Paraíso perdido*, libro IV.

La familia, sabido es no quedó constituída desde el primer día, y la filiación, sabido es también fué durante mucho tiempo incierta.

Ya—dice Saint-Marc Girardin (1)—en las leyendas antiguas del amor conyugal este amor se ofrece como un deber, sin dejar por eso de ser una pasión capaz de sacrificios. ¿Qué mejores esposas que Penélope ó Alcestes? Los griegos del siglo VI no estaban, sin embargo, tan lejos de la época en que la filiación era aún incierta, para que hubieran perdido hasta su recuerdo. Herodoto dice que entre los sicios la filiación se establecía aún por la madre; según Polybio los lócridos habían también, al fundar sus colonias, establecido la filiación por parentesco uterino. Pueblos asiáticos muy próximos conservaban entre sus costumbres religiosas la promiscuidad primitiva. «El carácter más notable de la civilización helénica desde sus orígenes legendarios—dice Giraud-Teulon—es el de una reacción moral contra los cultos, los principios sociales asiáticos. «La guerra de Troya es una expedición emprendida con el pretexto oficial de vengar el ultraje hecho al tálamo.» Esquilo, en las *Euménides*, hace que Apolo y Minerva sostengan el principio de la filiación paternal, «la causa del padre». Eurípides siente toda la importancia de la legitimidad

(1) *Cours de literature dramatique*, tít. IV.

de los hijos, y no se cansa de repetir que es malo que un hombre tenga varias mujeres.

La fidelidad conyugal era también preconizada en la literatura más antigua de Egipto, y en el cuento popular de *Los dos hermanos* se censura su violación. La impudicia está en este cuento, como en la historia de José, del lado de la hembra. Muchos miles de años antes de Prudhonn el narrador deja á la mujer la iniciativa de la falta y reserva al hombre el sentido jurídico.

Trátase de dos hermanos, Anepú y Batán; viven en el campo. El mayor tiene casa y está casado, el pequeño vive con su hermano y le ayuda en sus trabajos. Un día en que los dos están trabajando en el campo, muy satisfechos de su labor, el mayor manda á su hermano al pueblo para traer semillas. Llega el pequeño, encuentra á su cuñada sentada, peinándose, y la dice. «Levántate y dame semillas para volver con ellas al campo.» «Ve, abre tú mismo el granero y coge las que quieras. No quiero que se me descomponga el peinado.» El joven coge un jarro grande, lo llena de trigo y cebada y sale inmediatamente. ¿Cuánto llevas?—le pregunta la mujer—. «Tres medidas de cebada y dos de trigo.» Cinco medidas llevo.» «¡Cuánta fuerza tienes! Sí, admiro diariamente tu vigor.» Se levanta y, cogiéndole, añade: «Ven, tendámonos juntos durante una hora. Adórnate, voy á darte hermosas vestiduras.» En-

furécese el mozo como una pantera del desierto y ella se asusta. «¿Pero qué abominables cosas te atreves á proponerme? ¿Olvidas que tú eres para mí como una madre y que mi hermano es como padre mío? No las repitas; por mi parte á nadie las diré, no haré que corran de boca en boca.» Coge su jarro y huye al campo. La mujer luego denuncia al inocente como culpable, y él se mutila en un acceso de dolor. El fin de la historia entra ya en lo maravilloso del mito osírico.

En este cuento resalta sobre todo el amor fraternal. La amistad entre adolescentes ha sido también engalanada con las más bellas flores de la poesía. El gracioso episodio de Nysus y Euriale que en la literatura romana nos ofrece un ejemplo tan enternecedor (1) hubiera podido encontrarse igualmente en las literaturas eslavas. Los *probatim* de Serbia y de Montenegro juran luchar uno junto á otro por la patria y vengar el que quede al que sucumba primero. Estas uniones fórmanse habitualmente entre individuos de igual sexo; pero á veces se forman también entre un mozo y una joven: el hombre protege entonces á su hermana adoptiva, sin que jamás se mezcle ningún otro sentimiento á su cariño fraternal.

Claro es que ese sentimiento, más poderoso á medida que permanece más oculto, no queda in-

(1) *His amor nus erat,* dice Virgilio Eneida IX.

activo, y son necesarias casi siempre muchas mentiras delicadas para evitar que la amistad pura no vaya á perderse en la amplia corriente del amor. Los afectos de que hablamos pueden ser considerados como «sentimientos tiernos», como estados débiles del amor que el poeta colora cuando quiere pintarlos con reflejos de una pasión original. Lo que llamamos simpatía sería el más débil de esos estados. El amor, ha podido decirse, es una forma del egoísmo; un ser se ama en otro hasta sacrificarse enteramente por él, mientras que la simpatía, por mucha ternura que encierre, no es nunca tan desinteresada.

Bain (1) explica la simpatía mediante el poder que tiene nuestra inteligencia de adaptarse en cierto modo á las circunstancias ajenas y de formar una «idea» de las penas de nuestros semejantes, que nos lleva á obrar como lo haríamos si las penas ó las satisfacciones nos afectaran á nosotros mismos. «La piedad—había escrito ya La Rochefoucauld (2)—es con frecuencia un sentimiento de nuestros propios males en los males de otro y una hábil previsión de las desdichas que pueden ocurrirnos.»

Vauvenargues decía, por el contrario, que la la piedad no necesita, como se creía, ser excita-

---

(1) *Les sens et l'intelligence.*
(2) 272. Edit-Didot.

da por una reflexión sobre nosotros mismos. «¿Por qué, pregunta, la miseria no había de hacer en nuestro corazón lo que la vista de una llaga hace en nuestros sentidos? ¿La impresión de las novedades no es siempre anterior á nuestras reflexiones? ¿Es nuestra alma incapaz de sentimientos desinteresados? Seguramente, contestaría yo, la vista de una herida nos causa una sensación penosa, pero es una sensación de desagrado y el primer impulso es el de apartar de ella la mirada; del mismo modo la sangre, corriendo por la piel, no es tan desagradable que nuestras manos procuran esquivar aquella suciedad. Esto no es hasta ese momento sino una emoción de nuestra sensibilidad, y es necesario, para que se transforme en piedad verdadera, que atraviese un medio superior de impresiones y de sentimientos.

Es raro que la piedad, tan francamente expresada por los poetas griegos, no vaya acompañada por alguna reflexión personal del autor que la haga más elocuente. Sófocles hace decir á Teseo, acogiendo al infortunado Edipo, estas hermosas frases: «No olvido que, como tú, he sido educado en tierra extraña, que he sufrido más que nadie pruebas en que mi vida estaba en juego. Por eso no vacilaré nunca en contribuir á salvar á un extranjero sin ventura, como tú lo eres hoy. No olvido que soy hombre y que el día de mañana no es para mí más seguro que para ti.» Y el mismo

Sófocles hace decir á Filocteto, dirigiéndose á Neptolemo: «Sálvame, ten piedad de mí, considerando á cuántos peligros y vicisitudes están expuestos los mortales en la prosperidad como en la adversidad. Cuando se es dichoso, es necesario representarse y temer las desdichas» (1).

La habilidad del que suplica consiste en evocar la imagen de un infortunio semejante al suyo en el espíritu de otro, haciéndole ver que podría herir á un ser querido. Príamo, viniendo á rescatar el cadáver de Héctor, comienza por conmover al bárbaro vencedor hablándole de Peleo: «Divino Aquiles—le dice—, acuérdate de tu padre, tan viejo como yo, y que llega á los umbrales de la vejez. Quizás en este mismo instante sus vecinos le hacen la guerra, y no tiene quien le auxilie en tan apremiante riesgo; pero como sabe que tú vives aún, está tranquilo, y regocíjale la idea de que tú vas á volver de Ileón. Yo, ¡infortunado de mí!, tenía también hijos valientes; pero el cruel Marte me los había arrebatado casi todos. Quedáme uno solo, y para rescatar su cadáver, te traigo todas estas joyas. ¡Oh, Aquiles, teme y respeta á los dioses, apiádate de mi suerte y, pensando en tu anciano padre, mira que hago lo que mortal alguno hizo en la tierra: besar la mano al matador de mi hijo!» (2). Los poetas griegos han dicho las cosas

(1) Traducciones de Pesoneaux y Pierron.
(2) Traducción de Bareste.

tan bien, que jamás habrá quien las diga mejor.

He aquí, sin embargo, un nuevo ejemplo sacado de la antigua leyenda francesa de la «manta partida»: Un hombre riquísimo casa á su único hijo con una joven noble y le entrega imprudentemente todos sus bienes; cuando es ya viejo, su nuera échale de su casa, y el anciano sólo consigue de su hijo que le deje llevarse la manta de su caballo para abrigarse durante el invierno. Su nieto, un niño de diez años, tiene lástima del viejo y le salva mediante una artería; coge la manta, la corta en dos pedazos, y contesta á los reproches de su padre, que guarda una de las mitades para entregársela á su vez cuando le eche de su casa:

«Ye vous partirai autresi
comme vous avec lui parti.
. . . .
Si le lessies morir chetif
si ferai je vous, se je vif.»

Convencido por aquella lección, el hijo ingrato reconoce sus errores y los repara.

Como se ve, la simpatía sigue dependiendo de otros sentimientos que la avivan ó la refuerzan. Mediante la adición de estos sentimientos puede hacerse extensiva al mayor número de personas. Bajo la denominación general de «sentimientos de simpatía» podrían aún ser diferenciados los «sentimientos de ternura», que se distinguen bien

como hechos instintivos, irreflexivos, pero que llevan en cierto modo la marca psicológica del amor.

A medida que va extendiéndose la simpatía, va transformándose en un deber, y depende ya de una idea más que de un sentimiento. Nuestra conducta para con nuestros semejantes está determinada en ciertos casos por un sentimiento afectuoso transformado en obligación mediante otros motivos. La hospitalidad antigua era un deber de este género. Cuando Telémaco llega á Esparta con el hijo de Nestor, esperando saber por boca de Menelao noticias de su padre, el jefe del palacio duda si debe recibir ó no á los jóvenes. ¡Rechazar á los huéspedes!—exclama entonces Menelao—. ¿Olvidas que fué comiendo el pan de la hospitalidad como llegamos hasta aquí? Menelao es bueno, y la reflexión que hace sobre sí mismo provoca su afecto hacia aquellos extraños á quienes aún no conoce. Realmente la hospitalidad era regla en la edad heroica; ordenábanla de consuno la religión y las costumbres. De igual modo nuestras costumbres benéficas no siempre son consecuencia de la caridad. El dinero sin caridad no es sino una limosna arrancada á la indiferencia de algunos por un estímulo extraño. Ocurre á veces que se da de comer á un hambriento para poder gozar tranquilamente de una buena comida. Hay muchos grados distintos en la cari-

dad, porque está formada á medias, lo repito, por la ternura y por el egoísmo.

Aristóteles hacía notar que nos apiadamos más fácilmente de aquellos á quienes conocemos y de aquellos que se nos asemejan por la edad, las costumbres, el carácter, la posición, el nacimiento, etc.; ellos, en efecto, nos hacen ver mejor que otros la posibilidad de que nos hiera la misma desgracia. «Todos los males que tememos para nosotros mismos, excita nuestra piedad cuando vemos que otros son víctimas de ellos.» Las desdichas pasadas, que ordinariamente no nos emocionan, nos interesan cuando las vemos en el teatro, porque el autor dramático las aproxima á nosotros como si estuvieran á punto de ocurrirnos (1). En efecto, el hábito de la vida en común, de los peligros comunes, fortifican la simpatía, que resulta así una condición social. La raza, el color, la religión y la casta han sido orígenes de sentimientos y de prejuicios, que han dispuesto á los hombres de distinto modo los unos para con los otros. Los caracteres que hacen desemejantes á las naciones, hacen á sus individuos más indiferentes los unos para con los otros; con mayor razón se opondrán á la existencia de una «humanidad» homogénea y solidaria.

De este modo á la extensión de la simpatía si-

(1) *Retórica,* libro II, capítulo VIII.

gue el desarrollo de las sociedades. La simpatía—dice Espinas (1)—, ha sido el móvil de las sociedades animales que hân anunciado á las humanas. Son conocidas las conclusiones de Espinas. Una sociedad animal es para él «una conciencia viva, un organismo de ideas». La simpatía debe ser considerada como el origen de la conciencia colectiva; ninguna sociedad normal superior á la familia hubiera nacido sin las relaciones de simpatía existentes entre los animales jóvenes. La familia es realmente la condición inmediata del pueblo; pero la cohesión de las familias y las probabilidades para el nacimiento de las sociedades son inversamente proporcionales.

En la especie humana, el problema de la pareja natural, del agrupamiento en familia está necesariamente unido al de la posesión. «Lo que los romanos, dice Giraud Teulon (2), entendían por *familia* no estaba relacionado con la idea de la generación ni con la del parentesco físico: no significaba otra cosa que la propiedad». Se decía *gens* en los tiempos primitivos; se dijo *familia* en los históricos; la *tribu*, á que se ha supuesto originada por la familia, procede realmente de la *gens*; una serie de fraccionamientos, y no de agregaciones, ha conducido así, por fin, á la ciudad. Esta doctrina es muy verosímil. Tiene la

(1) *Las sociedades animales*, París 1878.
(2) Obra citada, capítulo v.

ventaja de explicar, por una convivencia de nuestros primeros y más profundos instintos, el progreso, que ha hecho pasar á los pueblos llegados después á una calma superior, desde el régimen de promiscuidad y de la tribu individual, al de la propiedad y del matrimonio.

La ciudad antigua, por lo menos entre los griegos y latinos, fué el primer grupo considerable, y resultó el instrumento para la formación de otros grupos más elevados. Fué la reunión de gentes, escribe Foustel de Coulanges (1), que constituían la familia con todo el desarrollo que el antiguo derecho privado la permitía alcanzar. Aquella asociación familiar tan complicada se rompió, pues se perdió; pero sólo después de que por su mediación se habían producido costumbres, sentimientos é ideas capaces de reemplazar á las relaciones de otro orden, que desaparecían. Poco á poco se llegó á la noción de una sociedad civil constituída, no por grupos, sino por individuos, pero hasta la constitución del vasto Imperio romano no se elaboró la idea del Estado tal como nosotros la concebimos aún (2); el genio latino logró crear un organismo sólido y

(1) *La cité antique*, París, 1887.

(2) Esto no es verdad, sino en líneas generales. Por otra parte, la contradicción de Spencer en este punto proviene de un vicio radical de su concepción sociológica, claramente señalado por Angiulli en su libro *La filosofía y la escuela.*

flexible, á la vez que los bárbaros pudieron desmembrar, pero sin destruir su espíritu.

La epopeya francesa es, como la griega, el comienzo de un mundo; sólo que este mundo nuevo es heredero del pensamiento romano. Por esta razón, la *Canción de Rolando*, muy inferior á la *Iliada*, porque no tiene la variedad de acentos ni las gracias de detalle que ella, le es, sin embargo, muy superior por el pensamiento que la informa y por la noción profunda de una utilidad social. Sentimientos completamente personales llenaban el corazón del hombre en los tiempos de Homero; aquel hombre no estaba ligado sino con éste ó con aquel dios, y eso por un acto puramente individual; el sentimiento de una obligación moral, determinando á los hombres á obedecer á un gobierno, era absolutamente desconocido por ellos; no conocían la *ley*. El mundo de la *Canción* es muy distinto. Rolando, el valiente, es barón cristiano; no se agitaría tanto tiempo como el cruel Aquiles ante una injuria personal, ni desoiría la hermosa plegaria del viejo Fénix. Su *punto de honor* es más alto. Ulises, es cierto permanece fiel á la causa de los griegos, y Héctor defiende noblemente á Troya. Sin embargo, Rolando tiene el sentimiento de una obligación política más amplia, más comprensiva, que es completamente extraña á la *Iliada*, y que le llena enteramente.

La *Canción* nos presenta, en efecto, naciones

diversas, unidas en un mismo pensamiento religioso bajo el poder de Carlomagno, pero que persisten separadas cuando se trata de otra idea; el pensamiento que las une contra los paganos, no tiene más fuerza para retenerlos en una comunidad definitiva, que la simpatía despertada por el peligro común para unir definitivamente á los griegos, unidos un momento contra los persas. Roma, admitiendo en sus templos á los dioses de los pueblos vencidos, preparaba su anexión mediante un principio más amplio que los lazos de la sangre y de la raza. El cristianismo dió á ese principio una expresión precisa; pero encerró, en cambio, su ideal social en los límites de una creencia. En la *Canción*, la creencia es intolerante. Si Carlos ofrece la paz al huir, es á condición de que acepte la ley de Dios. «Reconoce la ley que el Señor nos manda cumplir, le dice; hazte cristiano, é inmediatamente te amaré (3597-98)». Y el poeta pone en boca del emperador esta dura frase:

Pais ne amur ne dei á paient rendre.—(3596).

La raza y la fe religiosa, es necesario convenir en ello, limitan muy frecuentemente nuestras simpatías. Una guerra hace nacer larguísima enemistad entre dos pueblos. El sentimiento del bien y el mal común á la humanidad toda, no tiene aún raíces bastante profundas en nuestro espíritu. Existe, sin embargo su germen; algunos

espíritus selectos, van aún lejos y se atreven á creer en un bien y un mal para la naturaleza animal entera, en el orden infinito del universo. Pero limitémonos á nuestro horizonte. Contraigámonos al estudio de los hechos sociales, únicos que pueden dar algún fundamento á las deducciones relacionadas con la economía general del mundo.

La gran obrera de nuestra historia moral, es la inteligencia. En la inteligencia, el primer papel corresponde á la tendencia lógica; ésta ha producido nuestra lógica moral; ella únicamente marca á las acciones con el sello de la justicia (1). «Rindo homenaje, cantaba Eurípides, al Dios que regula nuestra existencia, antes desordenada y salvaje, dándonos primero la inteligencia, en seguida el lenguaje, mensajero de la palabra, intérprete del pensamiento, y además estos frutos, destinados á alimentarnos, sobre los cuales vierte desde lo alto de los cielos el húmedo rocío que alimenta los productos de la tierra y riega su seno (2).

Los hombres comprenden fácilmente el orden moral, figurándole en una compensación de actos materialmente equivalentes. En el mundo homérico, la idea de justicia confina con la de medida. Se ve claramente que, como quería Lit-

(1) *Etudes sur la theorie de l'evolution,* por L. Caneau.
(2) Les suplicantes.

tre (1), tiene su origen intelectual en nuestra facultad de distinguir y comparar en nuestro sentimiento primitivo de la semejanza y de la diferencia. El homicidio se pena con la muerte ó con una indemnización pecuniaria. En la *Saga de Nial*, que retrata la Islandia gótica y pagana del siglo x, el *voehrgeld* está en vigor. Thiolstof ha sido matado; su hermano recibe los regalos del hermano del matador, y ambos se separan amistosamente.

El Talión fué la forma primitiva de la penalidad, y realizaba, si puede decirse así, la ecuación de la justicia bárbara. El coro de los *Choephoros*, dirigiéndose á las Parcas, exclama: «Que el ultraje sea vengado por el ultraje. La justicia reclama su deuda. Que la muerte sea vengada por la muerte. Mal por mal, dice la antigua sentencia». Séneca, el trágico, aplica el Talión en su Tártaro, en que no cree: «Cada uno pene según su delito. Caiga el crimen sobre su propio autor. Dé el culpable ejemplo con su propio castigo» (2). Esta forma domina aún en el mundo brutal de los dramas de Shakespeare. Y, en definitiva, ¿no es esta la misma justicia sumaria que Dumas invoca contra la mujer adúltera? Sin duda Dumas llega á esta solución salvaje para contraponerle á la

(1) *Del origen de la idea de justicia.*
(2) Hércules furioso.

vileza de las costumbres y preparar el divorcio como solución: pero es notable que la conciencia alterada, apartando bruscamente todas las convenciones de la ley, vuelva así á la lógica rigurosa. El Talión reaparece en los momentos supremos de la historia y en las situaciones extremas del drama.

El juez moderno es guiado en la represión de los delitos y de los crímenes por una idea compuesta. «La pena que impone, es castigadora»; sanciona la ley y garantiza la moral. Ha sido necesario recorrer un largo camino para llegar á esta concepción sabia. La idea de un daño moral ó de una mancha especial producida por el crimen y que pudiera borrarse mediante ceremonias religiosas es extraña al mundo homérico. La ley, sin embargo, tiene excepciones. Si los reyes sentencian en una disputa, es Themis quien dicta los fallos, y esos fallos ó «themistes» son soluciones particulares que no están ligadas entre sí por ninguna concepción general.

Sin embargo, Sunner Manie hace notar que, como la repetición de los mismos hechos había de producir iguales sentencias, los «themistes» debían conducir á un régimen fijo consuetudinario. La *Saga* antes citada muestra ya los elementos de una institución jurídica. En ella encontramos testimonio del paso de una compensación pecuniaria á una pena con los caracteres de castigo.

Sea cual sea la teoría de la pena, queda siempre, hasta en nuestras leyes modernas, la misma forma igualitaria; pero las leyes tienen, en conjunto, un sello nuevo merced á este incesante esfuerzo de la inteligencia para concebir un estado ideal superior á los estados políticos actuales.

Este ideal, por otra parte, no puede ser colocado fuera de la realidad. La justicia, en el más amplio sentido de la palabra, se realiza mediante fines sociales, variables siempre que son los objetos concretos, históricamente realizables del deber.

Perdóneseme por no dar ahora más amplio desarrollo á estas observaciones preliminares: en los capítulos siguientes continuaremos el análisis de nuestras emociones fundamentales, que forma en cierto modo el esqueleto de este libro, y no quiero exponerme á repeticiones. Entro ahora en el fondo del tema. Vamos á ver cómo á través de los siglos se ha formado la moral; es un espectáculo digno de atención.

CAPITULO II

Los fines del deber.

Fines prácticos del teatro griego: duración de la familia (aventura de *Orestes*).—Santidad de la sepultura (*Antígona* de Sófocles. *Las suplicantes* de Eurípides).—Episodios del *Mahabarata* y del *Raghou Vansa*. *El libro de Ruth*.—Triunfo de la ciudad y de la raza (La *Iliada*, *Los persas*, de Esquilo, *Los romanceros*, el proceso de *Gonelón*).—Distinción á partir de los estoicos entre el derecho y la ley, entre la justicia y su medio útil.—La virtud como energía disponible. (Séneca el trágico, Corneille y *Poliuto*; el teatro español.—El ideal humano (*Don Carlos*, de Schiller).

Comer hasta satisfacerse, poseer la mujer elegida, asegurarse el goce de los bienes adquiridos, mujeres é hijos, pastos y rebaños; satisfacer sus pasiones, buenas ó malas, y su necesidad de movimiento; luchar diariamente por necesidad ó por orgullo; tales eran los cuidados del hombre bárbaro, y tales son los del hombre civilizado. Las pasiones violentas han adquirido en el curso del tiempo estas formas, más dulces y más útiles al individuo y á la especie: amor en el matrimonio y en la familia, libre devoción de la amistad, espíritu municipal, patriotismo y amor á la humanidad. La necesidad de existir ha hecho desear los medios de hacerlo y ha producido las

funciones sociales que podemos estudiar ya en los cantos de los tiempos primitivos.

Hacer bien, es en el teatro griego una expresión precisa, concreta. La fórmula que manda obedecer á los dioses y ser justo, significa allí: cumplir tal obligación; hacer tal cosa para conseguir un fin determinado. El desenvolvimiento de la sociedad se ha efectuado mediante un trabajo de la inteligencia, deduciendo constantemente, de la experiencia de la vida, instituciones que tienen por efecto regularizar y asegurar el curso de la vida.

Uno de los fines principales de la tragedia griega es la perdurabilidad de la familia. El deber de continuar la raza constituye el interés de la aventura de Orestes. Su conducta es elogiada sin reservas por Homero (1). Eurípides representó en una tragedia, que se ha perdido, la aventura de Agamenón, muy semejante á la del hijo de Clitemnestra. Aufiasus, uno de los aliados de Polinice, había ordenado á su hijo Agamenón no sólo vengar su muerte en los tebanos, sino además castigar la traición de su madre, cómplice en el asesinato de su esposo. Para cumplir esta orden, y después de haber conseguido, como Orestes, la sanción del oráculo de Delfos, Agamenón mata á su madre; pero la temible Erymis le impone un tremendo castigo.

---

(1) *Odisea*.

¡Qué hermosa escena la de los *Coeforos*, en que Orestes y Electra impetran el auxilio de su padre asesinado, cuya venganza preparan! «Los humanos—dice Orestes—fundaron en tu honor banquetes solemnísimos. Si nos abandonas, tus manes asistirán sin gloria á las grandes fiestas en que se encienden las hogueras de los muertos.... ¡Oye, padre mío, este último clamor que te dirijo! ¡Contempla á tus hijos de pie junto á tu sepultura; ten piedad de ellos; no dejes extinguirse la raza de los Pelópidas! Así vivirás, no obstante tú muerto, porque los hijos, semejantes á los trozos de corcho que sostienen la red y la impiden hundirse en el abismo, librarán del olvido al padre que ya no existe.»

El deber obliga á tal punto la conciencia de Orestes, que un dios le impulsa y arma su mano. «Esta tumba reclama honores, gime sordamente el coro de Esquilo. La Parca forja y aguza el puñal; Erymis, la diosa cuyo poder revela el tiempo, la diosa de los profundos designios, lleva á un hijo de la mansión paterna y la sangre que en otro tiempo se vertió, cóbrase á su justo precio.»

Las creencias religiosas daban, en efecto, una nueva fuerza á la familia. Era preciso, según las creencias antiguas, que el padre tuviese dos hijos varones para continuar su culto y regar con libaciones su tumba. Si no, el muerto sería desdicha-

do y haciendo el mal. «¡Oh, querido esposo, exclama el coro de los *troyanos*, de Eurípides, no existes, y tu sombra vaga errante, privada de sepultura y del agua lustral». En la orilla del Stya, entre los manes que rechaza el severo Eneas á su infortunado piloto Polinuro, á quien el viento ha arrancado del timón y lanzado al agua. Polinuro le suplica que le lleve en su barca para pasar el río infernal; Eneas le promete una tumba y honores fúnebres.

Esta idea ejerció gran dominio en el espíritu humano. La santidad del sepulcro se afirma constantemente en el teatro griego. En la *Antígona* y en las *Suplicantes* hay buenos ejemplos de ello. Creon ha prohibido que se entierre al cuerpo de Polynice; no había castigo más terrible. La valerosa Antígona revuélvese contra aquella orden bárbara, é intenta tributar á su infortunado hermano los últimos deberes: los guardias la sorprenden, y la entregan á la cólera de su tío.

CREON

Polynice ha muerto.
Eteocles, para defenderla, combatía contra él.

ANTIGONA

¿Qué importa? Plutón quiere que sus leyes sean iguales para todos.

CREON

Pero el crimen no tiene derecho á las mismas consideraciones que la virtud.

ANTIGONA

¿Quién asegura que esas máximas rigen también entre los muertos?

CREON

Sí rigen; un enemigo, ni aun después de muerto, deja de serlo.

ANTIGONA

Yo he nacido para asociarme al amor, y no al odio.

Estas hermosas palabras denuncian en Sófocles un sentimiento moral muy elevado. Los trágicos, viviendo en una época en que las prescripciones antiguas no ejercían la misma influencia sobre los espíritus, la presentaban como motivos necesarios de la acción que ponían en escena; pero toda su obra ha tomado de su filosofía moral un carácter nuevo.

En las *Suplicantes*, de Eurípides, la santidad de la sepultura produce efectos políticos. La misma religión, que obliga á los miembros de una familia, consagra los lazos de la ciudad.

Las viudas y las madres de los siete jefes suplican á Teseo que arrebate sus cadáveres á los tebanos para poderlos enterrar en tierra de Argos. «No me espanta, hijo mío, dice su madre á Teseo, aconsejarte que hagas sentir el poder de tu brazo á esos hombres bárbaros que pretenden privar á los muertos de sepultura y de honores fúnebres, y combatas á los impíos que hollan con sus pies las leyes griegas, porque lo que consti-

tuye la salud de los pueblos es el constante respeto á las leyes». Teseo accede por fin á las súplicas, y reclama los cadáveres á Creon para rendirles el último tributo.

El mismo Creon en *Edipo en Colona*, procura llevar el anciano á Tebas, deseando que aquella ciudad guarde sus restos. Edipo reclama la protección de Teseo; éste le conduce al bosque consagrado á las terribles Euménides, donde ha de morir, para enseñarle el lugar de su sepulcro, que servirá de eterno baluarte á los atenienses contra sus enemigos. En la tragedia precedente, Eurípides, á imitación de Sófocles, invita á los hijos de Argos á un reconocimiento eterno hacia Atenas, para pagar así la generosidad de su rey. Minerva interviene ella misma para exigir el juramento de que «jamás los de Argos harán la guerra á los atenienses, y que si otros pueblos les atacan, los ayudarán con sus armas á defenderse».

De este modo los poetas atenienses hacían servir las tradiciones al interés particular de su pueblo y procuraban aliados á éste.

El deber de perpetuar la familia le imponían las leyes de los indios, como las de los griegos y latinos. Encuentro en el *Mahabarata* un episodio singular. Un brahaman sumido en oración ve en sueños á sus antepasados colgados en una caverna con los pies en alto y la cabeza abajo, que-

jándose porque su descendencia va á extinguirse, porque su último vástago, por hacer vida austera, olvídase de escoger esposa y engendrar hijos: «Henos aquí, como malhechores, desamparados del que debía protegernos, colgados en esta caverna, porque nuestra familia se extingue.» El asceta promete casarse, un personaje maravilloso presenta su hija, y él se casa con ella según los ritos de los vedas (1).

El mismo deber encontramos en el pueblo judío. El interés del encantador cuento de *Ruth* está en el piadoso cuidado á que obedece la joven.

Noemi, viuda de Elimelech, ha perdido á sus dos hijos casados con dos mujeres moabitas. Como sus nueras no la han dado sucesión, decide abandonar el Moab para volver á Israel, donde están las tierras de Elimelech. La joven *Ruth*, una de las nueras, negóse á separarse de ella. «No quiero abandonarte, dice, ni separarme de ti. Donde tú vayas iré yo; donde te detengas me detendré: tu pueblo será mi pueblo; tus dioses mis dioses; donde mueras moriré y seré enterrada. Sólo la muerte me separará de ti.»

Parten, pues, las dos mujeres. Ruth busca acomodo para ganar su vida y va á trabajar en las tierras de Booz. Noemi recuerda que Booz es

(1) *Mahabarata.—Astika*, t. I,

pariente suyo, y aconseja á su nuera que se ofrezca durante la noche á él después de haberse engalado y perfumado. Noemi quiere perpetuar la raza de Elimelech; atisba una manera de realizar su deseo y la aprovecha. Todo el cuento descansa sobre el hecho de que Booz, pariente del difunto, es de los autorizados por la costumbre para perpetuar la familia, amenazada de extinción por muerte de uno de sus individuos masculinos, uniéndose con la viuda de uno de ellos. El fruto de esta unión tendrá por padre legal, no al nuevo marido, sino al difunto.

El rico y bien hallado Booz accede á las súplicas de Ruth. Existe un pariente más próximo; pero éste renuncia públicamente á su derecho, del que, sin embargo, pretende luego hacer uso cuando sabe que ha llegado la joven viuda. Ruth se muestra tan afectuosa como generoso Booz, que no ve en la valiente conducta de la joven sino una prueba de cariño filial. Ella, al casarse, no piensa sino en el interés de su suegra, y, en efecto: cuando Ruth al fin tiene un hijo de Booz, el pueblo dice: «Noemi ha tenido sucesión.»

La fecha poco remota de este libro, en el que se reconoce la mano de un escritor delicado y la influencia de una sociedad muy regular, fortifica nuestra opinión en lugar de debilitarla. Nos introduce en pueblos cuyo origen y cuyos destinos son distintos de los del nuestro, y nos enseña

que en ellos, como en los griegos y latinos, el interés de la familia está íntimamente relacionado con el de la raza, y los sentimientos de simpatía se utilizan para cumplir el gran fin de la conservación. La raza debe triunfar y se la exalta en cánticos devotos ó guerreros, en los pórticos de los templos y en los escenarios de los teatros. El hombre, perecedero, quiere que por lo menos perduren las sociedades en que él ha puesto lo mejor de su sangre y lo mejor de su alma.

La pasión de la victoria vivifica la obra entera de los griegos. Sin duda los poetas atenienses no han perdido de vista el particular dominio de la ciudad de Minerva; pero la Iliada ha sido el prólogo heroico de la larga contienda entre los helenos y los asiáticos, y la emoción de las guerras médicas perdura vibrante en los *Persas* de Esquilo. Si todas las naciones son entre sí rivales y enemigas, el carácter que establece la nacionalidad no es siempre el mismo. Los griegos rechazan en los persas á los bárbaros. Los *Romanceros* españoles cantan el triunfo de la cruz sobre la media luna. Juana de Arco maldice en los ingleses al invasor, pero sin odiar al cristiano. El soldado moderno defiende su patria, como el hombre defiende su libertad y su dignidad personal, y la salvaje lucha por la existencia, que constituía la entraña del odio de raza y del odio religioso, se

ha suavizado al fin mediante sentimientos más elevados.

Volvamos á la *Canción de Rolando*. León Gautier se deja engañar por su celo cuando señala el Paraiso por fin á los héroes de la *Canción*. El fin que persiguen es, por el contrario, absolutamente político; su propósito es hacer triunfar el imperio de Carlo Magno. Si la religión con sus promesas secunda sus esfuerzos, el interés cristiano queda por debajo, y aquellos rudos varones viven y luchan por los bienes terrestres. La lucha descrita por el poeta está entablada entre el islamismo, por una parte, y el cristianismo, por otra; entre Mahoma y Apolo, de un lado, y Cristo de otro; pero el poeta habla cariñosamente de la dulce Francia; sueña con cimentar en ella la cristiandad, como los poetas españoles soñaran más tarde restaurar la fe católica por la espada de Aragón y Castilla:

Chrestiantet aidiez á sustenir (1129), dice el arzobispo Turpín á sus valientes; y luego de haberles confesado añade apaciblemente:

Pour votre penitence vous fraperez les païens. Aquellos varones, por otra parte, no distinguen el derecho de la fe:

Païen un tort et chrestien un droit (1015).

Y el derecho, tal como ellos le entienden, se confunde con su fin útil, que es el restablecimiento de la cristiandad temporal.

El proceso de Ganelón pone esto de manifiesto. La forma de este proceso, según hace observar León Gautier, es enteramente germánica. La prueba precede á la condenación. Thierry, hermano del duque Geoffroy d'Anjou, mantiene la acusación con las armas en la mano contra Pinabel, que se ha presentado como campeón de su pariente Ganelón. Lo que se discute es si se trata de una venganza ó de una traición. Ganelón pretende que Rolando le ha ofendido y que él ha tomado legítima venganza:

Vengïe m'en sui, mais n'i ad traisum.

Thierry afirma que Ganelón ha sido traidor. La venganza sería excusable, pero la traición es un crimen. En aquel debate, que es privado y personal, interviene la idea de la ofensa pública: la traición de Ganelón ha ocasionado la muerte de los Doce Pares y ha comprometido el interés común, la causa nacional.

El combate judicial es la querella privada con arreglo á un ceremonial que constituye la forma del estado legal. Los trágicos griegos escribieron en una época en que ese estado legal había salido hacía ya tiempo del estado experimental. No por eso reconocían menos la importancia del progreso realizado. Eurípides, el poeta de las arengas sutiles, pone en boca de Jason, que pretende justificarse ante Medea, este argumento poco eficaz contra los celos: «Tú vives en Grecia y no en un

país bárbaro, y has aprendido á conocer la justicia y á preferir la acción de las leyes al empleo arbitrario de la fuerza.»

En las *Euménides*, de Esquilo, el Areópago y Minerva sustraen á Orestes al castigo. Orestes ha obedecido á la antigua ley del hogar que armaba al hijo contra la madre culpable. La nueva ley, sin embargo, está ya fundada. Nadie debe hacerse justicia á sí mismo: no se castigará como ordenaba la ley antigua y el interés de la víctima. «¡Que nunca para vengar un homicidio surja otro homicida en Atenas! ¡Que el interés del Estado domine en los corazones! ¡Que la causa de la justicia triunfe!» Se ve en estas frases el paso del derecho doméstico al derecho civil, y de la venganza privada al castigo impuesto por un tribunal del Estado (1). Este tribunal castigará los delitos á que la ley alcance; pero para los demás delitos la conciencia será el juez de cada cual, á la vez más delicado y más severo.

Los filósofos griegos comprendían perfectamente que la ley es una medida que sólo comprende los casos ordinarios y no puede emplear sino fórmulas generales, cuya aplicación á los casos particulares no puede ser exacta. Comprendían que lo legalmente justo es menos amplio que lo honrado. El deber del hombre, dice Aristóteles (*Ethic Nic.*—Platon: *La política*), es enderezar la ley cuando se engaña. Platon y Aristóteles hacen,

pues, nacer la penalidad y la conciencia de la ley y de la opinión; pero siempre repugnó al espíritu griego separar el derecho de la ley; se inclinaron, no obstante, á hacer depender la moral de la legislación. La tragedia no se entretuvo en tales contradicciones; dió siempre al deber un sentido exacto. La palabra «justicia» en boca de los poetas antiguos no es una voz abstracta: indica el conjunto de obligaciones inherentes al individuo, á la familia y á la ciudad.

Puede decirse que la virtud es siempre la moraleja del drama, y que jamás resulta ésta inútil. Era una comparación familiar á los estoicos, la de que un arquero no se proponía al hacer ejercicio acertar al blanco, sino aprender á hacer buena puntería. El teatro de Séneca, el trágico, parece ser esta comparación puesta en actos; la acción verdadera se desvanece en una serie de máximas. «Aquel ser á quien veas desdichado es un hombre», dice un personaje en *Hércules furioso;* y otro responde: «Cuando veas un fuerte niega que es desgraciado» (1).

¿De qué serviría, sin embargo, ser buen arquero, para limitarse después á tender el arco al viento? Pero estando así la virtud representada por sí misma, se ve que la filosofía ha ahondado

---

(1) *Quencumque miserum videris, hominem seias.— Quencumque fortem videris, miserum neges.*

la diferencia entre lo justo y lo útil, entre el derecho y la ley. El estoicismo resignado que conviene á la Roma de Nerón, tomará un día las armas y se hará militante: Marco Aurelio dirigirá la flecha hacia un punto y la doctrina inspirará la acción.

La cualidad más estimada de los salvajes es la fuerza; en sus religiones el privilegio de la vida perdurable se concede generalmente á los valientes, mientras que los cobardes son condenados á la muerte eterna (1). A sus ojos los cobardes son los malos y los valientes los buenos: el valor es la primera virtud para la existencia de un pueblo. El hombre culto conoce también el valor de la fuerza. Nos complace saber que Duguesclin, cuando no daba caza á los ingleses, cazaba lobos. Establecemos siempre cierta relación entre las cualidades corporales y las morales, y nos gustan verlas en acción.

Los cruentos ejercicios circenses daban á los espectadores la emoción del peligro y una especie de bienestar muscular. Del mismo modo nos interesa el ejercicio de la virtud, aunque sólo nos la presenten en un espectáculo. Nos gusta en el teatro una especie de gimnástica moral y el enorme gasto de virtud que provoca, por

---

(1) I. A. Farrer: *Some Savage Mhyths and Beliefs in The Gentleman's Magazine*, 1877, vol. 240.

ejemplo, el punto de honra en los dramas españoles.

En un drama de Lope de Vega hecho sobre un romance, hay una situación extraordinaria. El conde Enrique, acusado de haber seducido á una infanta, recibe del rey la orden de casarse con ella, y como está casado, la de matar previamente á su esposa. La condesa sométese sin temblar á tan espantosa sentencia, más aún, parece regocijarse al oirla, afirmando que no era su muerte sino la de Enrique la que temía, y que si llora no es de dolor, sino de alegría, al ver al conde, su señor, elevado á tan elevada posición. Es á un tiempo mismo, la situación de Alcestes, que muere por su marido, y la de Ifigenia, entregada al cuchillo por una bárbara superstición. Pero la Alcestes de Eurípides tiene un momento de debilidad: la espantan los azulados ojos de Pluton fijándose en ella; y hace jurar al esposo que, en cambio del sacrificio de su vida, que ella hace, jamás dará madrastra á sus hijos. Ifigenia siente perder la luz del sol, maldice á la funesta Helena y se queja de los dioses; sólo es valerosa cuando piensa en la gloria de los griegos y en la ruina de Ilión, que dependen de su holocausto. No quiero comparar muy al detalle las tres heroínas ni discutir si el sentimiento caballeresco es sublime ó antinatural. Indico sólo hasta qué punto la virtud antigua se practica y se em-

plea preferentemente en el servicio de una causa.

No quiero decir que el heroísmo en el teatro español es un ejercicio estéril. Los poetas, por el contrario, han encontrado en él un elemento de fuerza, una energía disponible; á veces han encadenado esa fuerza contra los moros.

El teatro de Corneille es de la misma escuela militante. Corneille ejerce la virtud desdeñando los fines; la gimnástica del alma es su espectáculo. Sus héroes se complacen en la lucha, y como los atletas, prepáranse á ella frotándose con aceite. Ved á Paulina, contúrbala primero la idea de volver á ver á Severo.

«¡Yo! ¡Yo! ¡Que vea yo á tan poderoso vencedor!» Reconócese mujer y débil. En el fondo de su alma prefiere Severo á Poliuto. Pero su virtud está asegurada. Paulina es la esposa modelo. Acaba de casarse con Poliuto, por obedecer á su padre, y aún no ha sido madre. No necesita que su deber de esposa sea reforzado con su deber maternal. Ni las sugestiones del político Félix ni el aparente desprecio de Poliuto la hacen variar. Eurípides no podía dejar de aplaudir la fidelidad conyugal por la bondad de la institución y por interés de los hijos, se hubiera remontado así á los hechos fundamentales del deber. Corneille tiene otra filosofía: su Paulina es virtuosa por la virtud misma.

En la tragedia *Horacio,* la más pasional de las suyas, el poeta dirige la acción hacia un fin histórico, que es el triunfo de la ciudad de Rómulo; pero como no escribe con el espíritu romano de Tito Livio, lo que más le entretiene es la lucha estoica: en aquella aventura encuentra un modo de disciplina espiritual.

Hace aún una observación acerca de Poliuto. Su virtud está encaminada á un fin extraño á la tierra, hacia un premio divino, y, sin embargo, son motivos humanos los que hacen la acción interesante para nosotros. Poliuto, al romper los altares de los dioses, no defiende realmente la libertad de conciencia, y poco falta para que resulte pequeño y ridículo, pero es heroico; le llena el fervor que ha producido los mártires de todas las causas y representa la virtud de todos los héroes de la libertad de conciencia. Por lo demás, el fin divino que persigue el mártir cristiano, exige el triunfo de Cristo en la tierra; la conducta de Poliuto parecería fría é indecisa si no apareciese coronándola el gran hecho social: el cristianismo. De este modo la utilidad de la acción existe siempre y la flecha lanzada al cielo por el arquero encuentra en su camino el blanco en que ha de fijarse. Vivimos y debemos luchar por las satisfacciones de la vida.

Sin embargo, hemos levantado nuestros corazones. Ser hombres antes que ciudadanos y antes

que creyentes en una religión es nuestro anhelo. Los poetas modernos han tratado de hacer existir en la práctica aquella caridad para el género humano de que hablaba la sabiduría de Cicerón.

A esta idea corresponde una idea más justa de la justicia, si vale hablar así. Homero, que tanto admira á Héctor, pasea con Aquiles su cadáver en torno de la pira de Patrocles; el poeta de Rolando no censura al gran Carlos por matar á todos los sarracenos que se niegan á ser bautizados. Pero si bruscamente saltamos á Schiller, el punto de vista ha cambiado completamente. En su *Don Carlos*, la amistad se sacrifica y el amor es sacrificado; este doble sacrificio se hace en aras de un interés superior, de un ideal. Schiller ha intentado, él mismo lo declara, «llevar al campo de las Bellas Artes verdades que deberían ser las más sagradas de todas por cualquiera que quisiese realmente á la humanidad y que hasta el presente sólo habían sido del dominio de la ciencia, animarlas de luz y de calor y presentarlas como móviles vivos y activos en el alma humana sosteniendo enérgica lucha con la pasión».

El ideal humano está expresado en *Don Carlos* con hermoso lenguaje. Los deberes de la tragedia antigua, la santidad de la sepultura, la perdurabilidad de la familia, el triunfo de la ciudad han dejado su puesto á deberes nuevos, cuya fórmula es más amplia: á la libertad religiosa, la libertad

de pensamiento, la independencia relativa de los individuos en las naciones y la solidaridad de los pueblos en la política elevada. Pero al ocuparnos de la obligación moral hemos de estudiar nuevamente la obra de Schiller; entonces volveremos á ver, aunque con aspecto distinto, los mismos hechos históricos.

CAPITULO III

La obligación moral.

La obligación religiosa.— La conciencia, poder activo y original *(Antígona* de Sófocles).—Paso de un estado de conciencia á otro y de una moral teológica á una moral metafísica.—Desdoblamiento de la moral en el estoicismo.—*(Las nubes* de Aristófanes y Séneca el trágico). —Orestes y Hamlet: análisis del drama de Shakespeare).—Los juicios anteriores, las emociones (Emilio de *Cinna,* Cornelia de *Pompeya).*—Schiller corrige á Kant. Carácter positivo del imperativo moral.--*(Tell* de Schiller).—El hombre fin de Kant y el hombre natural de Rouseau.—Los sentimientos organizados en el derecho.

Los poemas homéricos nos presentan á Temis sentada junto á Zeus. Ella dicta sus sentencias á los jueces. Las órdenes establecidas por la costumbre penetran en la conciencia del individuo, pero éste las transporta á un poder superior al que atribuye el haberlas creado y á quien supone encargado de guardarlas. El hombre primitivo cree, como el animal, lo que ve; como el niño no se preocupa (1) de lo que obra sin mostrarse. Despues se forja un mundo moral sobre el modelo del mundo exterior; no concibe una acción soste-

(1) Bernard Pérez: *La psicología del niño.*

nida ó periódica sino suponiendo la existencia de una personalidad que la ejecute.

Los trágicos griegos están ya muy lejos de Homero. Son miembros de una ciudad que tiene leyes escritas, y esas leyes responden en su espíritu á la idea de una obligación que confunde la autoridad de la religión con la de la costumbre. Al mismo tiempo la conciencia interviene como poder activo y original. Así en la *Antígona* de Sófocles: «Conocías, pregunta Creon colérico, la prohibición que yo había hecho?—La conocía, responde la valiente hermana de Polinice: ¿podía ignorarla? Era pública.—Y sin embargo has osado faltar á la ley.—Es que esa ley no ha sido dictada por Júpiter; la justicia que habita con los dioses infernales no ha impuesto á los hombres semejantes leyes. Yo no creía que tus decretos fuesen bastante fuertes para hacer prevalecer la voluntad de un mortal sobre las leyes de los dioses, que no están escritas, pero son inmutables, porque no son de ayer ni de hoy: son eternas y nadie sabe cuándo han nacido».

En el caso particular de Antígona no se trata sino de la santidad de un deber doméstico. A veces las expresiones del poeta van más lejos; aquellas leyes inmutables, no escritas, representan ahora lo que es adquirido ya por la conciencia. Las obligaciones dictadas por los dioses, el hombre las siente en sí mismo; éste se apoya en

ellas para resistir á la justicia, para discutir las leyes nuevas y las nuevas órdenes.

Se adivina aquí el paso de un estado intelectual á otro y de una moral teológica á una moral metafísica. Los agentes sobrenaturales que poblaban el mundo se desvanecían. En *Las Nubes,* Strepsiades exclama sorprendido ante las lecciones de Sócrates:—¿No es, pues, como yo había creído hasta ahora, Júpiter quien hace llover orinando sobre una criba?—En estos descreídos, Aristófanes, Eurípides, la conciencia se erige en poder independiente; aparece como obrera del derecho y dueña de sí misma.

El *Injusto* se define en *Las Nubes* como razonamiento aplicado á contradecir la justicia y las leyes y se vanagloria de invertir en un instante todo lo que diga el justo.—Y por de pronto sostengo que no hay justicia.—¿No hay justicia?—No; ¿dónde está?—Con los dioses.—Si la justicia existe, ¿cómo no ha perecido Júpiter, que encadenó á su padre?—Aristófanes considera como un crímen de Sócrates ese razonamiento que viene á perturbar la religión y las ideas antiguas: aquel terrible satirizador de las novedades democráticas, es sin embargo, más atrevido que ningún otro. Pero el espíritu griego no se apresuró á aplicar su metafísica; la ley del Estado es considerada como cosa santa, y si se la corrige, es mediante sutiles ficciones legales. Es necesario

llegar á los perturbados tiempos que siguieron á la muerte de Alejandro, para ver acusarse en el estoicismo y el epicurismo la fecunda querella entre el derecho y la ley, que ha llegado hasta nuestros días.

El hombre entonces se recoge en su propia conciencia. Estima las leyes únicamente por la seguridad y el descanso que proporcionan á los sabios. Séneca el trágico no se cansa de maldecir la edad de hierro en que la violencia reemplazaba á las leyes. «El miedo hace callar á los jueces», dice, y esta queja (1) la encontramos muchas veces en sus obras.

El estoicismo teórico estableció en cierto modo una doble moral, distinguiendo entre la virtud, que es el objeto de la conciencia, y los fines sociales que son el motivo de la ley, y atribuyendo, por tanto, distinto origen á la obligación derivada de la conciencia que á la deducida de la ley. Buscaba antes que Kant el imperativo categórico. El bien en esta gran doctrina, es aquello que nos induce á obrar, lo que está conforme con nuestra naturaleza. Esta conformidad, es cierto, no ha podido ser establecida sino mediante un juicio cuyos términos están tomados de la vida. Sólo la experiencia nos enseña á distinguir lo que es bueno, lo que es honrado; no se ha encontra-

---

(1) *Herc fur...* 253.

do en ninguna parte, dice Séneca, el modelo de la virtud—*virtutis speciens* (1)—. No se ve claramente si la conciencia para ellos es intuitiva ó si han pensado antes que Spinoza que no queremos una cosa porque es buena, sino que es buena precisamente porque la deseamos. El bien, en su lenguaje, es una armonía personal; el esfuerzo de la voluntad hacia la virtud: *Sumum bonum, vita sibi concors.*

Corneille se coloca en una actitud semejante; sus héroes tienen la «tensión estoica». No ha comprendido la Roma primitiva, sino la de Cornelio y Catón. Se propone pintar al hombre de Séneca, al ciudadano superior á la mala fortuna cuyos golpes pasan sobre él sin herirle, y le ha dado el énfasis español de Lucano y la retórica de Balzac.

Pero es inútil preguntar á esos héroes del gran Corneille cómo se ha formado su alma. No hay en ellos la menor huella de la larga lucha que ha formado la conciencia humana. Estudiemos, para encontrarlas, el *Hamlet*, de Shakespeare, de ese trágico poderoso, cuyo genio confina con dos mundos, con dos estados intelectuales. Es una suerte encontrar en su obra tal personaje, que puede ser á un mismo tiempo comparado con el de la crónica de que ha sido tomado y con el Orestes de la leyenda griega.

(1) Ravaisson: *Memoire sur le stoicisme.*

El Fengon de la crónica mata á Horwendille pretextando proteger á su mujer Geruta contra sus brutalidades, lo que hace pensar á muchos, dice Belleforest, que ella ha ocasionado la muerte para entregarse libremente á su adulterio. En *Hamlet*, la reina es cómplice de Claudio, es casi una Clitemnestra; además, el poeta ha desdeñado la indicación hecha en la crónica denunciando la muerte del rey como un «crimen público», para no ver sino el drama doméstico. Como Orestes, Hamlet es príncipe y tiene que reivindicar su herencia; es hijo y tiene que vengar á su padre; pero no obedece á la misma ley moral, y esta es la desemejanza entre ambas situaciones, en cuanto á la naturaleza del deber, que es el aspecto que nos interesa.

El carácter que ha llamado la atención de Taine en el héroe de Shakespeare es su imaginacion (1). Su *Hamlet*, dice, tiene una imaginación apasionada; es un alma de artista semejante á la del poeta mismo, hecha para el ensueño y no para la acción; una desventura le ha hecho príncipe, otra mayor aún le hace vengador de un crimen y la fortuna le condena á la locura y á la desdicha. La desdicha cae sobre él de golpe; ¡ve la fealdad humana en su madre! «Hamlet habla como si continuamente sufriera un ataque de

(1) Historia de la literatura inglesa.

nervios. Su espíritu, como una puerta cuyos goznes estuvieran destrozados, gira y golpea impulsada por todos los vientos con loca precipitación y discordante ruido». Si vacila antes de matar á su tío, no es porque la sangre le horrorice ni por escrupulos modernos; ha ordenado la muerte de Rosencrantz y Guildenstern, ha matado á Polonio, ha causado la muerte de Ofelia y no siente remordimientos. Lo que le quita su imaginación es la sangre fría necesaria para ir tranquila y premeditadamente á clavar una espada en un pecho. No puede hacerlo sino mediante una sugestión súbita, necesita un momento de exaltación; es preciso que crea al rey detrás de un tapiz ó que viéndose envenenado le encuentre bajo la punta de su puñal. «No puede preparar el crimen, necesita improvisarle».

Su tajo al vientre del necio Polonio, sus durezas para Ofelia, su disputa con Laercio, todos los actos cargados á la cuenta de su locura han parecido á Stapfer demostrar la perversión moral de Hamlet; Shakespeare se habría propuesto entonces pintar la perversión de su alma. Alejandro Büchner (1) imputa esas brutalidades á lo que en Hamlet queda del bárbaro; es á la vez, dice, el pirata escandinavo, el Vikuis de la leyenda y el estudiante de Witemberg. El poeta ha

(1) *Hamlet le danois.* París 1878.

superpuesto esas naturalezas, sin lograr fundirlas; este defecto principal explicaría el carácter indeciso de su héroe y «la irresolución activa» por lo que Guillermo Meister de Goethe le definía.

Si Hamlet puede ser explicado por su temperamento es así y en lo más íntimo, á mi entender, por su filosofía. No se le define llamándole escéptico, soñador, fatalista. Un temor religioso le aparta del suicidio. En la escena en que se abstiene de herir á Claudio porque éste está rezando, no invoca, como cree Stapfer, una excusa vana, no; es que quiere matar el alma con el cuerpo y cree hacer una gracia al criminal hiriéndole cuando le purifica la oración. ¿No le ha dicho un espectro que su padre, asesinado, expía las culpas de que no tuvo tiempo de arrepentirse. Semejante escena ofrecía al poeta y el crítico no ha reparado en ello, un efecto dramático de primer orden que su arte no podía despreciar. Hamlet no es el escéptico ni el fatalista de que se ha hablado; es supersticioso y creyente. Su duda, la del siglo XVI, analiza y no liberta. Hamlet es por educación y por temperamento un metafísico. No obedece como Orestes á una ley religiosa, á un mandato externo, que en la tragedia antigua refuerza el coro con lúgubres gemidos; necesita sacar su resolución de un juicio íntimo: cuyos datos mezcla febrilmente su imaginación y reflexiona acerca

de la terrible necesidad en que se encuentra; ordenar la muerte de Rosencrantz es poca cosa, mientras que apuñalando á Claudio hiere á su propia madre. Hamlet lleva en sí mismo la fatalidad. Ha oído la voz del espectro y sufre en su orgullo de hijo deshonrado y de heredero real desposeído; pero bajo aquel cráneo se agita un mar de ideas nuevas que llenan sus ensueños y paralizan su brazo. Tiene delicadezas singulares, siente por su madre ternuras que Orestes desconoció. Taine tiene razón: Hamlet no puede matar sino de improviso. Büchner tiene también razón: si la ley del Talión regía en el medio de que el poeta sacó sus héroes, él, preocupado únicamente por la expresión dramática, les ha dado una conciencia superior á su medio. El contraste que de esa desigualdad resulta es interesantísimo para nosotros. Laercio, el hijo de Polonio, no se interroga por un tajo y así puede ser el agente del desenlace.

Aquel desenlace trunca por completo dos estados de conciencia. Orestes es impulsado á obrar, lo repito, por un mandato que es su justificación, y la misma ley que arma su brazo exige que él viva para continuar el culto de sus abuelos. Este fin práctico es el origen de su deber; pero los trágicos, separándose de la leyenda, han interpuesto los remordimientos entre el horrible acto de Orestes y su justificación. Del mismo

modo, el Hamlet de la crónica vive y reina después de haber vengado á su padre; pero Shakespeare le ha interpretado y le ha llevado á un mundo moral que no permitía tal desenlace. Hamlet, no puede vivir porque es cristiano; Orestes, no debe morir porque es griego.

El remordimiento de que los poetas griegos hacen víctima al hijo de Clitemnestra es conciliado por ellos con la necesidad objetiva que la tradición les obligaba á hacer pesar sobre el drama. Esta necesidad, es decir, la ley del antiguo hogar, no pesa sobre Hamlet: es el amor filial, es un sentimiento íntimo y personal que ocupa su lugar en su espíritu; la sombra de su padre, á la que en una alucinación oyó pedir venganza, le impulsa á un acto que le repugna á su conciencia más refinada. Si Hamlet hiriese á su madre, ninguna expiación formal podría purgarle de un crimen tan espantoso. Las emociones, las ideas en las cuales funda su juicio moral, no son ya las que eran en las pasadas edades.

Alcanzamos tiempos en que los datos de conciencia tienen trascendencia grande en la determinación de lo justo y de lo injusto; pero ella continúa desenvolviéndose á través de las luchas incesantes de la vida. Para un poeta religioso como Corneille es la medida divina á que ajusta todos sus actos; no puede sin embargo enseñarle todas las formas del deber, y sus héroes obede-

cen aún á las pasiones, á los prejuicios personales ó variales.

Ved, por ejemplo, la Emilia de Cinna, creación debida enteramente al poeta. Quiere vengar á su padre asesinado por Octavio; pide á Cinna á quien ama y expone á la muerte la vida de Augusto: su cariño no le hace vacilar:

Amour, sers mon devoir et ne le combats plus (1).

Preocúpala al mismo tiempo la libertad de Roma, que será su obra, y excita á Cinna con el glorioso ejemplo de Bruto y Casio.

¿Sont-ils morts tout entiers avec leurs grands desseins?
¿Ne les compte-t-on plus pour les derniers Romains?

Prepara sin estremecerse el golpe cruento. Su cariño filial, su orgullo de patricia, el interés público, todo entra en juego en la deliberación que la decide. Luego, cuando Augusto ha perdonado, Emilia juzga de otro modo y mira como un error lo que le había parecido antes un acto de justicia: no había contado con la clemencia. Augusto, en el capítulo de Séneca de que está tomado el argumento de la tragedia, perdona más que por otra cosa por cálculo político; pero Corneille ha infundido á este personaje la emoción de la bondad que arrastra la naturaleza generosa de Emilia. Su odio de hija queda desarmado. Ni siquiera se

(1) Amor sirve á mi deber, no le combatas.
(Acto I Escena I.)

cree autorizada para librar á Roma de aquel señor cuyos actos parecen ser sancionados por el cielo que le permite seguir gobernando. En una palabra, un nuevo elemento de juicio ha venido á modificar su pensamiento. Notemos que al motivo personal de Emilia responde la clemencia de Au gusto, y al motivo general responde el poeta con la doctrina del hecho consumado puesta en boca de Livia.

Esta resolución no basta en todos los casos. Un Bruto no aceptaría como legítimo el hecho consumado, como hace la Emilia de Corneille. Tampoco lo acepta su Cornelia después de Farsalia. Ptolomeo se ha apoderado de la cabeza del vencido para ofrecérsela á Cēsar. El hábil dictador lo reprueba, honra las cenizas de Pompeyo y hace respetar á su viuda; no por eso deja de ser Cornelia su enemiga declarada. Primero paga el favor de César, advirtiéndole un complot que se trama contra él; después arma á Catón con los restos de Farsalia y pide á los dioses la ruina de su vencedor, al que no ha querido traicionar.

Si je veux ton trèpas, c'est en juste ennemie

ACTO IV, ESCENA IV.

Cornelia es, naturalmente, leal; pero la moral común no basta para dirigir su conducta. Prosigue la guerra civil, porque todo la dice que es justa: sus sentimientos de hija de Scipión y viu-

da de Pompeyo; su orgullo de patricia y, por encima de todo, su dignidad romana.

Veuve du jeune Crasse et veuve de Pompée,
Fille de Scipion, et, pour dire encor plus,
Romaine, mon courage est encore au-dessus.

ACTO III, ESCENA IV.

Los idealistas han intentado en vano sustraer nuestra voluntad á nuestras inclinaciones; ha sido un esfuerzo inútil, y Schiller ha corregido á Kant, tratando de hacer vivir en la escena al héroe moral del filósofo. Había presentido el ideal kantiano en el Poza de *Don Carlos;* lo encarnó en el joven Picolomini de *Wallestein*; pero este ideal lo interpretó como poeta, y le dió la vida.

Don Carlos ama á Isabel de Valois, que se casa con Felipe II; aquella pasión culpable ahora abrasa el corazón del infante; está dispuesto á osarlo todo y á perderlo todo, cuando viene en su ayuda el marqués de Poza, su amigo de la infancia, que se ha hecho ilustre en las filas de Malta; generoso soñador que, en bien de todos, quiere el bien de la humanidad entera. El rey, conmovido por un descubrimiento que confirma sus sospechas contra el infante, busca un hombre en quien poder confiar; el nombre de Poza le llama la atención; es el de un hombre que nunca ha pedido nada. Hace venir al marqués y le interroga. En una admirable escena, Poza, abando-

nándose á lo imprevisto, abre su alma, expone sus ideas y al azar lanza un rayo de luz al alma del déspota. Poza pide atrevidamente á Felipe la libertad de pensar, y el concepto que él desarrolla es el deber, según Kant, de tratarse á sí y de tratar á sus semejantes como fines y nunca como medios: «No puedo ser criado de un príncipe.. Amo á la humanidad y en una monarquía sólo me es permitido amarme á mí mismo... ¿Mi amor fraternal puede legítimamente prestarse al castigo de mi hermano? Comprendo, señor, cuán mezquina y humillante idea de la dignidad humana... Como podríais honrar á los hombres tan tristemente mutilados, habéis reducido al hombre á no ser más que vuestro piano, con quien compartiréis los goces de la armonía. (ACTO III, ESCENA X.) La idea que anima este hermoso lenguaje es fruto de un largo trabajo del espíritu humano; esa manera de comprender la humanidad es derivada y sabia: ¡qué de pensamientos se han introducido en el cerebro de un Poza, emocionado por el amor á la humanidad y la visión de un ideal.

Aquel entusiasmo práctico y firme asombra á Felipe; confía á él y le da plenos poderes. Semejante situación está preñada de peligros. El marqués no puede decírselo todo á Carlos; éste llega á dudar de su amigo y comete una imprudencia que va á perderle. Poza le sorprende en el momento en que él declara su pasión por la reina á una

dama de la corte que le hace traición; para detener aquella confesión fatal en los labios del infante, le hace prender y conducir á una prisión, pero con el fin de salvarle, porque le destina á ser el obrero de su obra; porque no cometa la locura de esperar nada de Felipe. Se entrega él mismo, se acusa de haber amado á la reina y pasa por el verdadero culpable; espera que Carlos, cuya fuga ha concertado, tenga tiempo de huir á Flandes; por desgracia, una carta que él dirige á Bruselas es interceptada. Felipe hace fusilar al marqués en la prisión donde ha ido á conversar con Carlos la última vez.

Kuno Fischer ha dicho justamente que Poza es un «imperativo categórico bajo el manto de un caballero de Malta». Por lo menos vive, no es una pura abstracción. Kant había querido establecer un contraste riguroso entre el hombre natural de Rousseau y el hombre moral, tal como él le imaginó; negaba toda relación entre la razón y la sensualidad, entre lo que el espíritu persigue y lo que la naturaleza desea. La virtud, según su filosofía demasiado severa, exige el sacrificio del deseo; no consiste sino en este sacrificio. Es preciso cumplir el deber por el deber; la ley dice: debes, ¡debes sin condiciones! La virtud sublime es la que se eleva por encima de las pasiones y de los deseos, bastante alto para dominarlas absolutamente; en los dominios del arte

sólo esta virtud hace al verdadero héroe. El marqués de Poza es este héroe, porque se sacrifica á un sueño que ha acariciado. Schiller dice luego, por boca de las gracias, al austero deber del filósofo: Consiento no obedecerte; permite en cambio que te ame. Y Kant no lo permite. Poza tiene la pasión y el entusiasmo de su ideal; ama á Carlos, que será su instrumento. No concebiría tan elevados propósitos ni se entregaría tan sin reservas si no fuese un ser tan apasionado y simpático. El poeta ha reconciliado en su alma impulsos que la filosofía consideraba enemigos.

Poza quiere, pues, «algo». Persigue un ideal lejano, la dicha de la humanidad; pero quiere por de pronto los medios, la libertad de pensamiento, la paz de las conciencias y la tolerancia del poder. Está educado por la experiencia de la vida; ha reflexionado sobre la reforma, sobre la rebelión de los flamencos; conoce los intereses de su país; su ideal, pues, no carece de fundamentos reales y positivos.

Schiller, por lo demás, ha comprendido el peligro de regular su conducta conforme á un ideal de perfección imaginaria; «es, escribe en su décimaprimera carta sobre *Don Carlos,* por leyes prácticas y no por concepciones artificiales de la razón especulativa como ha de regularse la conducta moral del hombre». Reconoce que ha dado demasiado á la quimera; pero se inclina siempre

á atrincherarse en un sentimiento de libertad, de dignidad personal. Permanece con Kant bajo la influencia de Rousseau. Imagina en *Los Bandidos* un héroe «armado contra la sociedad corrompida, y volviendo al estado natural, para realizar un acto de justicia y de humanidad». En *Intriga y amor*, en *Fiesco*, dice Marc Monnier, «es siempre la naturaleza sincera; la pasión franca, opuesta á las intrigas del mundo, á las añagazas de los políticos y á la razón de la fuerza; existe siempre la ciega adoración de la libertad. Su *Guillermo Tell* es una especie de *unidad natural;* es claro que un héroe de este género no existe sino por la sociedad. Un verdadero Tell de los tiempos de Alberto procedería brutalmente y no haría el análisis de sus impulsos.

En la gran escena del *Ruttli,* Stauffacher habla de los conjurados de ese modo: «cuando el oprimido no encuentra justicia en ninguna parte; cuando la carga llega á ser intolerable, su mano se extiende hacia el cielo en busca de los eternos derechos que están suspendidos en lo alto, inalienables, indestructibles como los astros mismos... Entonces se vuelve al primitivo estado natural en que el hombre hacía frente al hombre... Como último recurso, cuando ningún otro le es eficaz, le queda la espada». Es necesario no dejarse engañar por este lenguaje; no se trata, para los conjurados, de volver al estado natural, sino de

hacer respetar sus derechos. De los derechos eternos de que el poeta habla, son derechos adquiridos.

El hombre natural, «el hombre fin de Kant y de Schiller tienen, sin embargo, un valor real: la naturaleza no la formaron de un golpe; es un resultado de la civilización. Los juicios repetidos de la especie han llegado á ser en su propia conciencia juicios espontáneos y casi invencibles. Este ser sólido es el que. en los *Nicomedes,* en los *Sartorios,* los *Tell* y los *Goezt* de Berlichingen, es el derecho alzándose de repente contra la ley.

El derecho contra la ley, ¡qué trágico conflicto! ¿Cómo decidirse por César ó por Bruto? El derecho, en definitiva, es la forma por sentimientos y emociones organizadas; pero esta organización varía con el tiempo; sus estados fijos, á que damos el nombre de ley, son modificados constantemente en la lucha de nuestros intereses. El hombre se encuentra, pues, *obligado,* por lo mismo que sus sentimientos están organizados de otra manera y el fenómeno psicológico de la obligación no varía. Las formas de nuestra acomodación al medio social y al medio físico cambian á impulsos de la vida misma; aquí la moral en acción, aquí la «moral que se hace» es el verdadero dramático de la historia.

CAPITULO IV

Los conflictos morales.

Conflictos originados por una falta anterior (*Stella* de Goethe).—Conflictos entre deberes subordinados. (Patrocles ante Aquiles, el más grave Ruedeger de los Nibelungos. Picolomini ante *Wallenstein.)* La disciplina militar.—Conflictos trágicos.—Oposición de un deber de autoridad á un sentimiento individual. (Observaciones sobre la *Farsalia* de Lucano; el *Bruto* de Plutarco y el de Shakespeare; *Poliuto.)* El duelo (el *Matalá* de Dumas hijo y el hiérela del drama español). Análisis del conflicto de Gauvain en *El 93* de Hugo.—Importancia social de los conflictos morales.—Hechos de derecho. *(Coriolano* de Shakespeare). Tendencia á una conciliación de las emociones. *(Horacio* de Corneille y *Wenceslao* de Rotron.)—El derecho y la fuerza.—El hombre contra la naturaleza.

Lo trágico, según la filosofía pesimista, es el conflicto moral insoluble, es la lucha desesperada de la conciencia entre dos deberes contradictotorios. Nuestra desgracia, escribe Bahusen, procede de nuestra voluntad: la voluntad se ve obligada á obrar cuando duda la conciencia, unas veces los respetos humanos; otras, los remordimientos la impulsan en una dirección ó en otra, y apenas ha elegido, un nuevo y más insoluble problema se alza ante ella; necesita empujar su piedra de Sísifo y el infierno comienza.

Esta teoría de lo trágico no carece de grandeza. Desconoce tal vez lo verdaderamente íntimo de la actividad humana y de la fecundidad de nuestras luchas morales; pero encierra una parte de verdad y nos pone en camino de definir de un modo más exacto el conflicto moral. Tómase al azar un ejemplo para señalar los casos que á mi juicio sería necesario eliminar.

En la *Stella*, de Goethe, Fernando ha abandonado á su mujer embarazada, para correr aventuras y buscar fortuna; encuentra una segunda querida, la encantadora Estella, que le adora. Los azares de la vida le colocan entre las dos mujeres. ¿Reanudará el lazo sagrado que le une á Celia, madre ya? Destrozará el corazón de Estella. Tal situación es insoluble; se desenlaza con la muerte de Estella y el suicidio de Fernando. Celia se queda con su hijo, pero esa situación es la falta primera de Fernando lo que la ha preparado; es dramática, no necesariamente trágica, en el sentido que yo quisiera dar á esa palabra.

La vida y el drama ofrecen muchas situaciones de ese género, que producen soluciones singulares, que no son verdaderos conflictos morales. Estos no existen sin la duda en la conciencia y sin que una emoción nueva ó potente rompa el equilibrio ordinario de nuestros sentimientos. Pueden citarse muchos ejemplos, en los que nos será dable estudiar la lenta formación de la moral.

Cuando Aquiles vacila en su tienda y compromete con su inacción la salvación del ejército, el fiel Patrocles se abstiene también de combatir, aunque lamentándolo; y no se pregunta si su deber de soldado griego es superior al de compañero y al de amigo, porque en el mundo homérico los lazos individuales son los más poderosos, y Patrocles es, ante todo, el deudo de Aquiles. No vuelve al combate sino autorizado por el héroe y aguardando á que el orgulloso hijo de Peleo, irritado por el atrevimiento de Hector, que amenaza con incendiar sus barcos, le vista su propia armadura y ordene á las tropas que le obedezcan.

En *La Muerte de Wallenstein*, Piccolomini se encuentra frente á Wallenstein en una situación análoga á la de Patrocles ante Aquiles; pero obra de modo muy distinto. Wallenstein, herido en su orgullo, ha decidido pasarse á los suecos con su ejército. ¿Seguirá Piccolomini á su general, al que ama más que á su padre y de cuya hija está enamorado? No vacila durante mucho tiempo: permanece fiel á Austria y á su emperador, abandona al general, renuncia á su hija y se hace matar á la cabeza de los coraceros de Pappehein, de que es coronel, combatiendo á los suecos cuando vienen á recoger el fruto de la traición. Wallenstein, sin embargo, plantea el conflicto ante el joven invocando los lazos de estrecha subordina-

ción que le unen á su persona: «¿El deber hacia quién? ¿Quién eres tú? Si procedo mal con el emperador, es mi pecado y no el tuyo. ¿Eres dueño de ti mismo? ¿Eres, como yo, libre en el mundo y puedes considerarte autor de tus actos? Estás unido á mí como la rama al árbol... (ACTO III, ESCENA XVIII.) Pero Piccolomini se siente verdaderamente responsable, porque su razón le dice claramente cómo debe obrar. Los conflictos de este género se producen cuando un acontecimiento contrapone dos deberes, y se resuelven según que cual de ellos sea considerado como superior: Patrocles permanece junto á Aquiles; Piccolomini, por el contrario, considera el interés de Austria superior al interés particular de Wallenstein, por grande que sea éste y por grandes que sean sus prestigios. No duda y su convicción es suficientemente fuerte para determinarle á un sacrificio doloroso y completo.

Entre estas dos obras, el poema de los *Nibelungos* nos ofrece un ejemplo interesante en la muerte del margrave Ruedeger de Bechlasen. El rey de los Hunmos, Etzel, confió en otro tiempo á Ruedeger la difícil misión de ir á Bourgondia á pedir para él la mano de la hermosa Kriemhilt, viuda del bravo Sifrit, muerto traidoramente por Hogene de Troyena. Cuando la vengativa Kriemhilt, casada ya con Etzel, invita á sus hermanos á visitarla, con el propósito de perder á Hogene

y, si es preciso, á sus propios hermanos con él, el margrave les da hospitalidad en sus tierras de Bechlasen y casa á su hija con Giselher, el más joven de los hermanos de la reina. Entonces ella les pide que destrocen á los Burgondas que han escapado á sus emboscadas y han podido retirarse á palacio. El terrible Hogene ha vencido á todos los guerreros de Hetzel. Sólo Ruedeger es bastante fuerte para vencerle; pero éste vacila antes de satisfacer sobre los que han sido sus invitados los deseos de venganza de la reina: vacila entre dos deberes, el de la hospitalidad y el del vasallaje. Su vacilación hace que le juzguen cobarde y esto hace más crueles aún las angustias de su conciencia. Ha jurado á la reina exponer por ella su vida y su honor, pero no ha jurado perder por ella su alma; habría hecho á aquellos extranjeros todo el mal posible si él mismo no les hubiese llevado allí: él les ha guiado á aquel país y no debe atacarlos.

«El poderoso Hetzel suplica también. Ambos se arrojan á los pies del guerrero. Vese profundamente turbada el alma del margrave. Este, muy leal, habla penosamente:—Desgraciado de mí, abandonado de Dios, por haber vivido hasta este día. Es preciso que renuncie á mi honor, á mi lealtad y á las virtudes que Dios me recomendó. ¡Ah, Dios del cielo! ¿Por qué no me lleva la muerte? Cualquiera que sea el partido que yo tome,

habré obrado mal. Y si abandono á la vez á la reina y á sus hermanos, todos me lo reprocharán. ¡Que el que me dió la vida me ilumine!»

Estos ejemplos me dan ocasión para hablar de la disciplina militar. La obediencia pasiva se impone á los oficiales y á los soldados, á condición de que las leyes generales de la sociedad sean respetadas; cuando una orden viola esas leyes, la desobediencia está permitida. La única dificultad consiste en reconocer cuándo existe esa violación. No hay duda para la conciencia. Cuando los hombres de Papperhein saben, por una carta del emperador, que deben negar obediencia á su general, buscan á éste y le interrogan: «Queremos que tú mismo nos digas lo que proyectas; siempre has sido sincero con nosotros y tenemos absoluta confianza en ti; no es necesario que una boca extraña se deslice entre el general y sus tropas...» (ACTO III, ESCENA XV). Se separarán de él sin vacilar, si fuese traidor al emperador.

Pero transportémonos á otro medio, á una sociedad perturbada, á la Roma de las guerras civiles, á la Inglaterra de Guillermo de Orange, á la Francia revolucionaria. La regla de conducta es allí extremadamente difícil de fijar. El individuo puede encontrarse colocado entre dos deberes contradictorios, uno de autoridad y otro de sentimiento; se interrogará, dudará entre el respeto del ciudadano y la rebelión del hombre interior.

Surgen entonces conflictos de otro género, verdaderos conflictos morales, en los que es preciso decidirse, aunque la voluntad carezca de certeza.

Supongamos un cristiano del siglo II, decurión en su ciudad. Su cargo, que no puede abandonar, le obliga á presenciar actos religiosos que sus nuevas creencias le prohiben; surge un conflicto grave entre su deber de ciudadano y su deber de creyente. Sabemos que el cristiano, en un caso semejante, no vacilaría en abandonar su cargo y sacrificarlo todo al interés de su fe; esta fué precisamente una de las causas de la decadencia de aquellos municipios. Durante la revolución francesa, el cura obligado á aceptar la constitución civil para el clero, se encontraba en una posición delicadísima, según la idea que se formaba del poder del Estado y del poder de la Iglesia. La separación de poderes, la prevalencia del contrato, la independencia de los cargos públicos, todos los progresos, en fin, que hacen más libre la acción individual, libran á los hombres de muchas luchas interiores.

Si Lucano hubiese comprendido la emoción punzante de su tema, hubiera presentado en su *Farsalia* el conflicto trágico de las guerras civiles. No se dió cuenta de la lucha entre César y Pompeyo y de aquella gran revolución que iba á ensanchar la ciudad romana. Su Catón, interrogado por Bruto, declara que se afilia al partido de Pom-

peyo para servir mejor á la libertad. «Que triunfe, pues, dice, teniéndome por soldado, para que no crea que ha vencido en su propio provecho.» Pero esta frase resulta vacía. El poeta no ha puesto en boca de Catón ni los razonamientos del patricio ni los del estoico; no comprendió ni el valor histórico ni el valor moral del conflicto.

Estos versos sólo tomarían un sentido más hondo en boca de Catón si sobrepuja al pensamiento de Lucano, como se hizo para el famoso *homo sum*, de Terencio: «Lo confieso, Bruto, la guerra civil es el mayor de los males; pero el destino me arrastra, mi virtud va sin temor. Culpa será de los dioses si ellos mismos me hacen culpable.»

Es decir, que Catón, como todo hombre honrado que toma un partido en épocas de perturbación, sigue la inspiración de su conciencia. La falta, si se equivoca, no será suya: es preciso que obre sin estar nunca seguro de que obra bien; su previsión no alcanza á las consecuencias lejanas de sus actos.

Toda revolución opone una á otra dos demostraciones, dos fines. Es cosa grave para César llevar la guerra á Roma y para Catón unirse á Pompeyo. Sería más grave aún para Bruto herir un día á César.

Plutarco cuenta el asesinato de César sin acusar ni alabar á Bruto. Shakespeare tampoco juzga

de la calidad del acto; pero su Bruto se plantea otra cuestión difícil de resolver en la especie, la de saber si le es permitido matar á un tirano en el embrión, si le es permitido cambiar el orden establecido por la acción de un sentimiento personal. Responde á Casio, que le pregunta con habilidad: «Casio, no te preocupes; si mis miradas están veladas es simplemente porque han visto la turbación intensa de mi alma. Me asaltan ahora sentimientos que se hacen la guerra, por pensamientos que me son enteramente personales» (ACTO I, ESCENA III). Pronto declara el tema de estos pensamientos, que es libertar á Roma matando á César: «Esto debe hacerse matándole; por mi parte, no tengo para herirle ninguna razón personal, sino el interés público... ¡Oh, que no podamos llegar al alma de César sin herir su cuerpo! Pero para llegar á aquel resultado es preciso que César sucumba» (ACTO II, ESCENA I). Su decisión le cuesta tanto más cuanto que él ha de herir por su propia mano y ha de asumir casi solo la responsabilidad de un crimen. El respeto de la vida ajena parece ser, en efecto, una ley superior de la conciencia, á la que es preciso obedecer siempre. Y es, sin embargo, la vida humana lo que está en juego en casi todos los conflictos trágicos.

Shakespeare, según Montegut, comparando al gran César con la estrella del Norte, inmóvil en

el cielo, y haciendo de él el ministro del destino, se asocia al pensamiento de Dante, que coloca á Bruto y á Casio en el noveno círculo del infierno, con Judas, por haber herido éste al orden espiritual y aquéllos al temporal.

Si la tristeza de Bruto puede denunciar su duda ó su sentimiento, se explica, por otra parte, por el desgarramiento de su amistad con César y la inquietud acerca del éxito. Shakespeare no necesitaba calificar el acto y se guarda de hacerlo. Bruto es una naturaleza recta, obra según las ideas morales peculiares á su clase y á su tiempo: el poeta no tenía por qué juzgarle. Juzgar de los fines y de los resultados es la misión de la historia.

El *Poliuto*, de Corneille, no presenta ningún conflicto moral. El yerno del gobernador Félix no se inquieta de lo que su cualidad de ciudadano le ordena; profana el templo, destroza los altares y las estatuas de los dioses; aquel exaltado no conserva ningún lazo con la vida. Corneille, tan perfectamente respetuoso con la autoridad, ha glorificado aquí la rebelión, sin experimentar ningún escrúpulo. Habla como cristiano del paganismo vencido mucho tiempo antes; en su tragedia, la idea cristiana ha triunfado ya. La lucha moral no interesa, ha concluído ya, y la misteriosa gracia se une á las acciones humanas para agrandar las victorias de la fe. Se adivina, sin em-

bargo, lo que esas victorias han costado. «Toda la historia del triunfo del Cristianismo está en ese drama, dice Faguet (1). Por *Poliuto* sólo puede aprenderse que, para establecerse, el cristianismo ha debido destruir en los corazones de sus discípulos los intereses personales, esto es lógico, y también las más legítimas afecciones humanas, la idea de la patria y su misma razón. No hay drama, tal vez, que abra en torno suyo más amplias perspectivas ni que penetre más en el alma humana.»

Digamos, de pasada, algo acerca de los conflictos cruentos que produce el honor, considerado como un deber para consigo mismo. En definitiva, no es sino una nueva forma del sentimiento de conservación extendido á los intereses morales del individuo. A esta forma responde la práctica del duelo. Desde el famoso edicto de Richelieu, los legisladores han tratado constantemente, y en vano, de prohibirle. Nadie vacila en ir al terreno y faltar á la ley para resolver los asuntos delicados en que juzga que no basta la ley para defenderle. Si muchos duelos no son como escribió Caro (2), sino duelos para la galería, otros, en cambio, son muy serios. Hay querellas privadas, singularmente aquellas en que aparece mez-

---

(1) *Les grands maitres du XVII siècle.*

(2) *Le peur, ses manifestations et ses lois.* Revue blene 1886.

clado el nombre de una mujer, para las cuales la ley no puede dar una solución satisfactoria. Si un combate singular no las arreglara, costarían más sangre aún; pero es cosa convenida que un sablazo tiene la virtud de lavar el honor. Como dice el conde en el *Cid*, de Guillén de Castro,

> El remiendo en el honor
> ha de ser del mismo paño.

Esta máxima tiene en España un sentido terrible. ¡Hiérela!, dice el drama español al marido de la mujer culpable ó sospechosa (1). El Don García, de Francisco de Rojas (2), el Don Gutierre y el D. Lope, de Calderón, no son celosos Otelos á los que el fuego de la pasión ciega; razonan su caso gravemente; matan á la mujer, aun á sabiendas de que es inocente, para evitar el deshonor.

Aunque el amor acreciente la caridad, y aunque los celos ó la vergüenza de que la deshonra sea conocida, aguijonéen al honor (Don Lope se venga secretamente para que la venganza no diga lo que la injuria no ha dicho) (3), el honor, lo mismo que la caridad, representa un deber, y al honor se obedece siempre. El marido español no mata, obedeciendo á la ley del hogar, ni por con-

(1) *El médico de su honra.*
(2) *García del Castañar.*
(3) *A secreto agravio secreta venganza.*

siderar deficiente la ley: todos sus móviles se resuelven en un sentimiento excesivo de la dignidad personal. Estas costumbres no pueden ser las nuestras, y el implacable ¡mátala!, de Dumas hijo, ha sonado en Francia como una paradoja.

Dumas, aconsejando al marido la muerte de la mujer culpable (1), provoca un conflicto entre el respeto á la ley, que prohibe matar, y el respeto á la familia, que le obliga algunas veces. Su tesis, ya lo he dicho, era una máquina de guerra, y el divorcio, aceptado por el Código, podría muchas veces evitar que se recurriese á esa medicina violenta, sin curar, no obstante, la herida abierta por el adulterio. Su demostración, por lo demás, aunque la funde en la Biblia y filosofe ampliamente sobre la creación del mundo, no es valedera para la conciencia moderna. El mismo autor sólo la afirma en sus prólogos y en sus folletos, para realizarla en el teatro ó en la novela; se necesita obrar como juez feroz, bajo la influencia de pasiones que lo excusen, y Dumas no se atrevería á presentar á sus héroes matando fríamente, por razones lógicas. En *La Femme de Claude*, el marido mata á la «ladrona», y el drama no concluye conforme á la tesis. *Clemenceau*, hundiendo una plegadera en el pecho de Iza, dormida, tampoco obra á sangre fría. Las condi-

(1) L'homme femme.

ciones peculiares del teatro corrigen siempre los excesos de las teorías.

Pasemos ahora al notable conflicto planteado por Víctor Hugo en *El 93*. El poeta ha puesto allí toda su filosofía moral, y la solución merece ser discutida.

El jefe vendeano Lantenac, sitiado en la Tourque, ha logrado escapar. La Tourque arde; tres niños robados al regimiento republicano por Imanus, el alma negra del marqués, están encerrados en la biblioteca del castillo, iluminada ya por las llamas del incendio. La Flecharda, madre de los niños, búscalos; los ve en aquel inmenso brasero, y lanza un grito extrahumano. Lantenac, que huía, oye el grito, que le estremece las entrañas. Tiene en su bolsillo la llave de la puerta que los soldados no han podido romper. Vuelve, entra en la Tourque, coloca una larga escala en la ventana, y tranquilo va entregando á los hombres que aguardan anhelosos, los tres muchachos. Luego desciende él á su vez; pero apenas ha pisado el último escalón, cuando cae una mano sobre su hombro. Cimourdain, el comisario del Comité, le detiene; el marqués comparecerá ante un Consejo de guerra, y será guillotinado al día siguiente. Gauvin, el jefe del ejército republicano, hace que no sea así, sustrayendo á la muerte á Lantenac, que además es pariente suyo; se dirige al calabozo donde Lantenac está encerra-

do, le cubre con su capa, y le hace salir á favor del disfraz. Al día siguiente, los soldados encuentran á su general en lugar del marqués, se apoderan de él y le presentan al Consejo.

Cimourdain, que ama á Gauvin, su discípulo, como á un hijo, vota su muerte; pero cuando rueda aquella cabeza querida, el hombre inflexible se levanta la tapa de los sesos.

Hugo no ha escrito esta escena por el solo efecto dramático; ha visto en ella un conflicto moral. Gauvin se pregunta antes de hacer huir á Lantenac; se pregunta cuál es su deber: «¿Matarle? ¿Salvarle? ¡Qué responsabilidad!» No conviene salvar al vendeano, porque sería devolver su jefe á la insurrección; debe respetar la disciplina y dejar que la ley obre libremente, sin juzgar de ella. Pero él se dice también que, si deja obrar á la ley, se hace cómplice de un asesinato; de un verdadero crimen legal. ¿Por qué piensa así? ¿Es, dice el poeta, porque la acción heroica de Lantenac le ha revelado «lo absoluto humano», que es superior «á lo absoluto revolucionario»? ¿Es que en la conciencia de Lantenac la humanidad ha vencido, despertada repentinamente por el grito de una madre y por la inocencia de dos niños? ¿Es que «lo desconocido, misterioso despertador de las almas», ha intervenido, haciendo brillar «el gran resplandor eterno?» A la verdad, si el marqués ha salvado á sus

hijos, Imanus los había entregado á la muerte; la ley hiere en él al vendeano, al aliado del inglés, que reanudará al día siguiente la lucha salvaje; pero basta á Gauvin que el marqués tenga un momento de piedad para que sacrifique á lo que llame su deber de humanidad todos sus deberes positivos. En conciencia, le desliga de ellos. ¿Dónde ha adquirido tanto poder? ¿Es, dice también el poeta, que ella es de origen divino, mientras que la ley es obra de los hombres, el sentimiento es más fuerte que la razón; Gauvin falta á la confianza de los hombres para justificar la confianza de Dios?» Esta confianza en Dios y este absoluto humano, son el derecho para él. «Derecho y salario, añade, son en el fondo una misma cosa. El hombre no vive para no ser pagado. Dios, al darle la vida, contrae una deuda; el derecho es el salario innato; el salario es el derecho adquirido.»

Esta fraseología mística obscurece mucho la cuestión. Se abre un abismo entre el derecho y la ley; nos es preciso admitir dos deberes irreconciliables: la conciencia es la insurrección contra la ley; la sociedad es la ley limitando el derecho. Por el camino de ese idealismo, llegamos al infierno moral de los pesimistas. La vida se nos presenta como un conflicto sin esperanza de solución.

Reduzcamos la cuestión á términos más senci-

llos. Estamos en presencia de dos partidos; la Revolución y la Vendée monárquica; es decir, en presencia de dos opiniones, mejor ó peor razonadas. Gauvin y Lantenac no ven el deber del mismo modo. Cada uno de ellos, conforme á su peculiar naturaleza, ha deducido de los elementos sociales actuales una conclusión distinta. El uno álzase en la Vendée, y el otro, aunque pariente del marqués, lleva la bandera revolucionaria. Pero he aquí que Lantenac, conmovido, arriesga su causa y su persona por salvar tres niños. Aquel acto, casi insensato, turba á Gauvin y le impulsa á hacer una locura. Ha sido alucinado, ha concebido un deber de caridad y de bondad superior á sus deberes positivos, y los desatiende sin despreciarlos; él mismo reconoce ante el Consejo de guerra que es culpable por haberlos violado, y que por ello merece la muerte. Aunque el poeta hubiese dejado á Gauvin la responsabilidad de su razonamiento y de su acto, la situación resultaría clara. El sargento Radoub, hombre apasionado, absuelve á su general; el capitán Guechamp, hombre disciplinado, le condena; Cimourdain, que es la ley viva, le condena también. Gauvin ha subordinado su juicio individual al juicio legal; ha sacrificado las leyes á un sentimiento; un deber preciso á un deber vago; no ha visto que queriendo servir á la humanidad compromete la Revolución, que es su instrumento, y que mata

el ideal en su germen. Una cosa le impide ver la otra. Ha razonado erróneamente; es culpable á los ojos de la mayoría. Podría ser perdonado. Pero justificado no.

Esto es obvio, desgraciadamente. Hugo razona como Gauvin. Cimourdain, suicidándose, compromete la autoridad, la legitimidad de la ley. El poeta, escribe Renouvrier, abandona las ideas éticas racionales de los antiguos para afiliarse á la moral sentimental, pero *activa* al menos, del cristianismo, y no sólo ha defendido de pasada la superioridad del sentimiento sobre la razón, sino que sistemáticamente ha enderezado su obra á esta conclusión. Lantenac, el héroe feroz de la guerra civil, se hace *venerable* por un sólo acto de piedad; Gauvin y el poeta le absuelven de todos sus pecados anteriores.

Un pourceau secouru peés un monde oprimée.

Lo más grave es que no se limita á exaltar las inspiraciones de su corazón, que le impulsan á confundir lo que es simpatía con lo que es justicia; atribuye, además, al sentimentalismo, el poder de fundar un deber absoluto, superior; levanta el derecho definido absolutamente contra la ley, y suscita así un conflicto, que resuelve como acabamos de ver.

Nc quiero decir que jamás surjan conflictos entre el derecho y la ley, sino que es necesario

interpretarlos de otro modo. Sea cual fuere el estado mental de un pueblo, el sentido interno de aquellas dos palabras es siempre el mismo. Es cierto que las creencias religiosas gobernaban al hombre en la ciudad antigua, pero era el hombre mismo el que había forjado esas creencias; el hombre defendía el orden social que concebía su razón y el sentimiento era entonces cómplice de la razón misma. Sin embargo, el correr de la vida arrastraba los hombres y las cosas; surgían nuevos deseos, nuevas necesidades, nuevas creencias; se razonaba con más amplitud sobre los mismos elementos de juicio; no se sentía de igual modo y los códigos variaban como los hombres que los hacían.

No se trata, dicen, sino del derecho legal. Si se quiere establecer esta distinción, llamaré «hechos de derecho» á los adquiridos y fijados por experiencias anteriores; entrañan entonces como elementos esenciales, entre los que cimentan la ley positiva. En tal caso, los conflictos morales no son ya la lucha misteriosa del orden divino contra el orden humano; significan sólo que la transformación necesaria de las sociedades no se hace sin que ocasione ruinas y resistencias. Ciertos actos, que fueron derechos, han dejado de serlo en el curso de la historia; pero sus poseedores los defendieron tenazmente. Así, las revoluciones que introdujeron el elemento democrático en

el gobierno de las ciudades antiguas iban contra prerrogativas que la aristocracia quería conservar. El *Coriolano* de Shakespeare es un modelo del orgullo del patricio que desprecia las instituciones nuevas que van contra sus privilegios; detesta la arrogancia de los tribunos y rechaza las exigencias de la clase inferior. En estas luchas dolorosas se funda siempre algo que permanece luego. Desde Antígona hasta Egmont y Orange, los héroes protestan en nombre de un derecho contra las arbitrariedades del poder y nos legan el gran principio de la libertad de conciencia. Estos derechos que quedan, estos principios, forman como un eje, alrededor del cual crece una sociedad; pero este trabajo continuo de crecimiento es, á la vez, modificador y existe siempre en las sociedades, si se me permite la figura, una zona de indeterminación, rodeando su núcleo sólido, que es la de los hechos discutidos y los conflictos morales.

En los conflictos políticos el hombre, sin embargo, obra de ordinario con plena certeza: Lantenac es siempre monárquico y Cimourdain no pone en duda ni un momento la justicia de la Revolución. Toda causa tiene sus mártires igualmente convencidos. Un mal régimen social puede subsistir mientras sus vicios no han herido aún nuestra sensibilidad ni nuestra razón. Basta, en una palabra, para que una demostración obligue, que pase por cierta.

Los conflictos, acabamos de demostrarlo con ejemplos, se producen frecuentemente en su forma trágica en los casos en que las emociones simpáticas del hombre le impulsan á revolverse contra la ley social ó religiosa, contra las necesidades de utilidad general y de conservación común. Tal es el caso del héroe de *El 93*. Si las sociedades, en efecto, viven bajo el régimen de la simpatía y de la justicia, no realizan espontáneamente el reinado de la equidad y la bondad; no dan sino una aproximación grosera de él, y ocurre que la salud del Estado, las necesidades del organismo social, que es el esbozo posible de ese reino ideal, contradicen sentimientos naturales.

¡Qué conducta tan diferente la de dos padres! El *Horacio* de Corneille no llora á su hija; censura á Curiáceo por haber manchado su victoriosa mano indignamente. El *Venceslao* de Rotron, obligado como rey á condenar á su hijo Ladislao, deja la corona para tener derecho, como padre, á salvar su vida. Un poeta tchéque contemporáneo, Halek, ha presentado en escena al zar Pedro dejando que hirieran á su hijo Alejandro. «¡Es por ti, Rusia, dice después agobiado por el dolor; es por ti, Rusia, por quien hago este sacrificio!»

El hombre, á despecho de las leyes sociales, es siempre de carne. El medio no le modifica hasta el extremo de cambiar el verdadero fondo

de su naturaleza. Sus emociones tienden constantemente á armonizarse en una forma nueva; el derecho se orienta hacia un estado irrealizable en que al fin serán conciliadas. Los conflictos trágicos significan, pues, las revoluciones morales de la historia; tienen por consecuencia ampliar el horizonte de las sociedades humanas, ensanchar el derecho, y conducen á fijar una determinada organización perdurable en el curso continuo de los acontecimientos.

¿Quién me ha forjado un corazón de hombre?, dice á Mercurio el Prometeo de Goethe. «¿No han sido el tiempo omnipotente y el destino eterno mis señores y tus señores?»

La rebelión vive en ese corazón que el tiempo y el destino han petrificado. Rebelión contra las exigencias sociales; rebelión también contra la naturaleza. La guerra entre las naciones nos ofrece el espectáculo del derecho humano defendiéndose contra un apetito brutal y sordo, y la lucha de los intereses se hace entonces el conflicto último entre el derecho y la fuerza.

Esta lucha por la vida llena los cantos épicos, en que vemos al heleno luchar contra el asiático; al ario contra el semita y á la Cruz contra el Islam. La incesante lucha entre los pueblos no es otra cosa que ese conflicto: hombres formados por una elevada cultura han podido lanzar al mundo la afirmación de un principio de justicia y de

amor, con arreglo al cual pretendían regularle. Desgraciadamente no advertimos bien cómo la acción humana determina la historia de la humanidad. La supervivencia de los más fuertes ha sido indudablemente una condición de progreso. La fuerza, los instintos conservadores, es la más enérgica entre las razas, y la violencia desgarra á menudo el derecho, cubierta protectora de los individuos. Los poetas renombrados han exaltado siempre la virtud moral. Parece que una nación no tiene derecho á existir cuando no tiene el vigor de la resistencia. Los pueblos que descansan en la quimera del reinado de la paz y cuentan con lo que llaman su derecho para vencer efectivamente á la fuerza, son, cuando menos, pueblos débiles.

Sully Prud'homme ha dicho, en su poema *La Justicia,* estos hermosos versos:

> Mais l'homme est obligé de s'inventer des lois,
> Artisan douloreux de sa prope excellence,
> Pour fonder la justice il eprouve les poids
> Et semble en tatonnant affloler la balance.

Ahí está el tema de la evolución moral: ninguna doctrina puede librar á la conciencia de las angustias que la hacen crecer; reverenciemos la ley, pero por motivos distintos de los que tenían los antiguos; demos libertad á nuestro juicio, pero sin deducir una contradicción absoluta entre el derecho y la ley; la conciencia no es ni tan divina ni tan inestable.

CAPITULO V

La sanción y el remordimiento.

Condición orgánica.—Primer elemento del remordimiento: Decepción, pesar por un cálculo erróneo. (Un ladrón del milagro de SAN NICOLÁS; Clitemnestra, Ganelon, Yago, Narciso, CLEOPATRA DE RODOGUNE.)—Segundo elemento de remordimiento: Trastorno orgánico, desorden mental. (*Orestes* Macbeth, Ricardo III, DOÑA LAMBRA en MUDARRA EL BASTARDO, *de* Lope de Vega, Boris Godounof de Pouchkine; una escena del Fausto).—Elemento superior del remordimiento; Sentimiento penoso de un desacuerdo consigo mismo.—No hay ejemplo de suicidio por remordimiento abstracto. (FEDRA, de Eurípides, *de* Séneca, *de* Garnier *y de* Racine; *el* Judas del GRAN MISTERIO BRETÓN).—Remordimiento agravado. (Otelo y Orosmana). — Remordimiento atenuado. (LA PRINCESA DE CLEVES.)—Eficacia de la pena para purgar nuestro remordimiento. (El Heantontimorumenos de Terencio. El Akim de Tourgueneff).—Grados de la conciencia y del remordimiento. Historia de Caín, el Caín del Génesis, el del drama ANGLONORMANDO, el de BYRON.

A medida que las sociedades progresan, los individuos se hacen más independientes. Realmente, las leyes que rigen nuestras sociedades actuales son extremadamente numerosas; pero no debe deducirse por eso que ha disminuído la libertad individual. Por el contrario, es que las relaciones de la vida se han hecho más libres y se

han diversificado infinitamente. En el teatro antiguo se habla á cada instante de oráculos y de sentencias divinas, de barreras legales, que con tienen al hombre dentro de límites estrechos y severamente trazados. En el teatro moderno, los personajes se mueven á su gusto; la ley está, en cierto modo, más lejos de ellos; no los juzga sino por la opinión del mundo y de ellos mismos.

Entremos, pues, en las conciencias y examine mos la evolución moral bajo este nuevo aspecto del drama interior, que es, podría decirse, su condición fatal y orgánica.

Una primera forma de remordimiento (entro desde luego en el análisis del fenómeno) es la decepción del individuo, cuando, habiendo preparado su falta, es castigado al fin por ella y se apercibe de que ha hecho un mal razonamiento un cálculo erróneo. Los degenerados de nuestros asilos, atacados de kleptomanía, no pasan de esa forma, no experimentan dolor por haber hecho daño á otro, sino fastidio por haberse dejado detener; no odian al delito, sino al gendarme. Esta decepción no es todavía el remordimiento moral, es uno de los elementos que han de entrar á formarle. Encuentro en *El Milagro de San Nicolás* un ladrón muy discreto, que prefiere restituir á ser ahorcado:

Est melius hæc nobis reddere
Quam sic vitam pendendo perdere.

Es el aspecto cómico de un estado de conciencia representado trágicamente por las Clitemnestras y los Yagos.

La Clitemnestra de Esquilo, viendo á Ejisto mortalmentente herido, exclama: «hemos matado arteramente; arteramente hemos de morir; *su Sombra* no se ocupa sino en perseguir á su hijo. Ganelon no llora la muerte de los Doce Pares, no cuida sino de huir; Yago ha descuidado neciamente un punto y no logra su propósito. Herido por el amor, se complace aún en burlarse de él: lo mismo hacen los salvajes entregados al suplicio por sus vencedores.

El *Narciso* de Racine es igualmente incapaz de remordimiento; la espantosa *Cleopatra* de Corneille en *Rodoguna* no lamenta sino haber dejado de cometer el último crimen. Pero las circunstancias de un asesinato, por ejemplo, pueden ser tales, que de ellas resulte un trastorno del organismo como ocurre en *Macbeth*. Se trata entonces de una segunda forma de remordimientos que Shakespeare ha observado y descrito muy bien.

El vaho del crimen sube rápidamente al cerebro de Macbeth. No pensaba por de pronto en ser rey; pero las brujas le han predicho tres cosas, de las cuales dos se han realizado inmediatamente. Cede á «una sugestión, dice él mismo, cuya espantosa imagen hace que mis cabellos se ericen. Nada existe para él, «sino lo que no existe». Su

mujer no hace otra cosa que aguijonear su vanidad. Duncan la visita y viene así á ofrecer su persona real al cuchillo. Macbeth quisiera que aquí en la tierra todo terminase con el delito y entonces se lanzaría con la cabeza baja á la otra vida. Pero aquellos actos tienen aquí su castigo. La justicia presenta á nuestros labios la copa por nosotros mismos envenenada. Duncan ha sido tan bueno, que sus virtudes vendrían como ángeles, con la trompeta en la boca, á denunciar el crimen que le hiciera desaparecer; la piedad pondría la horrible acción ante los ojos de todos. Su ambición crece y se lanza á volar. El crimen no le espanta tanto como la publicidad del crimen. Que Lady Macbeth encuentre medio de ocultar el delito y él enderezará todas las energías de su ser, hacia aquel acto terrible.

Luego tiene ya el puñal, no un puñal imaginario, un puñal que él toca y en que le parece ver gotas de sangre que antes no había... ¡Adelante! ¡Que la tierra misma no oiga sus pasos! Las palabras lanzan un hálito demasiado frío sobre el fuego de la acción.

El primer miedo de Macbeth, después del crimen, es el de que alguien haya pasado y haya hablado. Le parece oir una voz, que grita: ¡Macbeth ha matado al sueño, al inocente sueño; Macbeth no dormirá más! Y, sin embargo, quiere sacar provecho de su crimen y mata á Banquo, quie-

re destruir aquella raza de Banquo, á la que las brujas han ofrecido el trono. Luchará hasta el fin.

«La mayor parte de los críticos, dice Onimus, se equivocan, á juicio mío, suponiendo que Macbeth siente remordimientos después de la muerte del rey. Lejos de eso, piensa sólo en aprovecharse de su crimen; se lo aplaudiría él mismo, si creyera que le aseguraba la corona. En su corazón no hay sentimientos humanos, su conciencia está muerta: no es el horror de su crimen lo que puede trastornarle el cerebro y producirle alucinaciones; es la insuficiencia del crimen. Cuando sabe que el hijo de Banquo ha logrado escapar á sus asesinos en espíritu, se turba y el delirio de los sentidos reaparece.» La primera visión que ha tenido es perfectamente analizada por él—añade Onimus—, mientras que luego es incapaz de reconocer su error en el momento en que la alucinación se produce. Si ha logrado apagar la voz de su conciencia no puede, en cambio, «sustraerse á los tormentos del alma, á las torturas morales que producen perturbación de los sentidos y de la inteligencia».

Macbeth no es de una sola pieza; un criminal con sangre fría no experimentaría ninguna alucinación. Lady Macbeth, por el contrario, tiene una extraordinaria fuerza de voluntad. Por eso es sólo durante el sueño cuando sus sentidos desvarían. «Como su marido, lady Macbeth, no es agitada

por el remordimiento personal y consciente, sino, por decirlo así, por el remordimiento fatal y orgánico... A falta de conciencia, el orden natural de los acontecimientos y las leyes del organismo han de producir forzosamente su castigo... En uno es la fiebre cerebral, en el otro la acción pasiva y lenta de los reflejos cerebrales.

Ricardo III es un criminal peor que Macbeth; su lenguaje moral es, sin embargo, más elocuente: «¡Oh, conciencia, cómo me atormentas!—exclama Ricardo al despertar de un sueño en que sus víctimas se le aparecen, para inspirarle la desesperación.—¡Mi conciencia tiene mil lenguas, y cada lengua cuenta una historia que me condena! ¡Perjuro, asesino, culpable! ¡Nadie me quiere! Si muero, nadie tendrá piedad de mí! ¡Quién habrá de tenerla si yo mismo no la tengo!»

«¡Que los lamentos de nuestros ensueños no turben nuestras almas! La conciencia no es sino una palabra vana para uso de los cobardes, que la han inventado con el fin de tener á raya á los valientes. Tengamos un fuerte brazo por conciencia y nuestras espadas por leyes.» La visión del castigo eterno pasa ante él: la anciana reina Margarita le ha conminado con el infierno. En *Macbeth* no se trata sino de castigos terrestres. La conciencia de Macbeth es menos rica, su crimen menos estudiado. Es supersticioso, la palabra *amén* ha expirado en sus labios. Si vacila es porque la bondad

de Duncan contrarresta la lógica de su ambición. En cuanto á lady Macbeth, cometería por sí misma el crimen, si el rey dormido no se pareciese á su padre; nada le contiene, sino la piedad bestial, el grito de las entrañas, «la leche de la ternura humana».

Lope de Vega, en su *Mudarra el bastardo*, esboza en la figura de doña Lambra, una lady Macbeth. Doña Lambra hace que su marido, Ruy Velázquez, entregue sus sobrinos, los infantes de Lara, á los moros. Pasan muchos años, y doña Lambra, durante ellos, para insultar al anciano padre de los infantes, lanza diariamente á la ventana de él siete piedras que le recuerdan la muerte de sus siete hijos. Ruy Velázquez, en cambio, vive, como Macbeth, intranquilo.

En el drama de Pomkine, *Boris Godounof* ha hecho matar al zarewitch, hijo de Ivan el *Terrible*. Boris logra así dominar; pero el remordimiento «suena en el oído como un martillo, se tiene pena en el corazón, la cabeza vacila y ante los ojos danzan niños ensangrentados. Desde hace trece años veo en todos mis sueños al niño asesinado.» Sí, está decidido á no morirse de terror... ¡Oh, qué pesado es el gorro del monomaníaco!

Semejantes trastornos cerebrales suponen una lucha interior y no se producen, en cierto grado al menos, en los individuos próximos al tipo indeciso del criminal nato de la escuela italiana. El

remordimiento orgánico contiene una cualidad moral; sólo que el terror, su elemento dominante, es un carácter que se sobrepone á los demás. Es preciso, por otra parte, para convertir en criminales á los individuos que han recibido una corta educación moral, que sople sobre ellos un vendaval furioso y les arrebate entre sus torbellinos la voluntad. Después de realizado el delito, los escrúpulos morales aparecen y se imponen: la conciencia habla entonces como un «acreedor brutal», según el dicho de Pouchkine, y el ser moral se encuentra en cierto modo despistado.

Una curiosísima escena del *Fausto* es la de la catedral, indicada de un solo trazo por Goethe. En lugar de ser una voz santa la que habla á la conciencia de Margarita, es el espíritu del mal, figurando su remordimiento, «el que comenta á su oído el canto lúgubre del *Dies iræ*». El efecto trágico de esta escena concuerda con la filosofía de la pobre pecadora. Su conciencia habla á la pobre Gretchen el mismo lenguaje que su confesor: el pecado es la condenación. El terror, que invade todo su ser y la hace caer de rodillas desvanecida y medio muerta, no nace de las circunstancias intrínsecas del pecado. ¡Ah, la falta era tan encantadora! Pero el pecado ha entregado su alma al diablo. El diablo está allí esperándola, y se regocija de aquel pecado cometido en su provecho. Extraña concepción religiosa, en la que el

dios del infierno espía á los culpables y hace su bien del mal de los hombres. Luego encontramos á Gretchen yacente en la prisión, en poder del verdugo y medio loca. Ha ahogado á su hijo: apenas lo recuerda; tenía miedo del mundo y de los comentarios de las muchachas en la fuente; no supo lo que hizo. Se abandonaría aún á su Enrique, á su adorado, que viene á buscarla á la prisión para arrancarla á la justicia; pero cuando Mefistófeles entra para dar prisa á Fausto y advertirle de que el sol alumbra ya, Margarita recobra su conciencia y la muchacha siente el horror de sí misma y el terror del infierno. ¡Está salvada!

Si el elemento esencial del remordimiento es el sentimiento doloroso de un error, de una ruptura consigo mismo, este sentimiento moral va siempre unido, ó á un trastorno cerebral ó á una depresión de las fuerzas corporales, que es consecuencia de la falta, sea al temor á las leyes ó á la opinión, sea á un terror religioso. Recuérdese la superiora del convento en la *Religiosa*, de Diderot: comienza su confesión con estas palabras: «Padre mío, estoy condenada...», y enloquece. En el teatro no encuentro ejemplo alguno de remordimiento moral abstracto; no encuentro tampoco ejemplo de un suicidio que pueda ser imputado únicamente al dolor moral por la falta.

La *Fedra* de Eurípides, aunque consciente y responsable, no se mata por remordimiento. Es

cierto que Venus ha encendido en su corazón una pasión violenta por Hipólito; con el fin de perder á éste caso á Diana; sin embargo, Fedra se reconoce culpable, y Venus, irresistible en la lengua de Eurípides, es el amor. Fedra se conoce y se analiza: «Yo conocía la infamia de mi pasión... Lo que me decide, queridas amigas, á morir, es el temor de deshonrar á mi esposo y á los hijos que he dado al mundo... Un hombre, aunque haya nacido lleno de audacia, no es más que un esclavo cuando conoce el oprobio de su madre ó de su padre. No existe sino un bien tan precioso como la vida, y es un alma recta y justa. El tiempo descubre oportunamente la maldad de los mortales, como el espejo reproduce los rasgos de una virgen. ¡Que jamás me cuenten en el número de los malvados!» En el largo fragmento de que extraigo este pasaje Eurípides habla, hace una arenga; pero el poeta encuentra pronto á la verdadera Fedra, á la que quiere gozar de su amor incestuoso y, no pudiendo satisfacerle, se mata, colgando de su cuello las fatales tabletas denunciadoras de Hipólito. No se mata por remordimiento ni por ejemplaridad, y al morir comete el peor de los crímenes: el de acusar á un inocente. Quiere que el feroz Hipólito «tenga su parte del mal que le mata». A la turbación de su conciencia, mézclase la desesperación pasional y el miedo de ser denunciada á su esposo.

La Fedra de Séneca no habla de sus remordimientos y pronuncia una frase inoportuna: «Nuestras almas no han podido unirse en la tierra, la muerte nos unirá.» A medida que nos alejamos del mundo antiguo, en que la función santa del amor era perpetuar la familia, el amor afecta formas distintas y elige gustoso el placer por fin. La *Fedra* de Robert Garnier (traducida de Séneca con un ligero matiz de novedad) defiende la libertad del amor, se revuelve contra el yugo legal, que las bestias no conocen:

> ¿Et n'est-ce pas pitié, qu'il faille que l'on aime
> A l'appétit d'un autre et non pas de soi-même?

Racine, aunque ha dado á la heroína antigua un sentido moral más delicado, no la inmola al remordimiento abstracto. Su Fedra se da la muerte cuando descubre que Hipólito ama á Aricia y para sustraerse á la tortura de los celos tanto como á las mordeduras de su conciencia.

El hierro la hubiera delibrado truncando su vida de un golpe. Elige la muerte más lenta del veneno, para tener, al contrario de la *Fedra* de Eurípides, tiempo suficiente para confesar su crimen y sincerar á Hipólito. Parece como si hablar de aquel culpable fuego fuese su último placer. Eurípides escribió la tragedia de *Hipólito* y no la de *Fedra*; Racine escribió la tragedia de *Fedra* y quiso hacer digna de piedad á aquella mujer incestuosa. De aquí la diferencia entre las acciones

7

de ambas; pero la naturaleza del remordimiento ha sido comprendida de la misma manera, como se ha visto, por uno y otro poeta.

Mateo es el único de los cuatro evangelistas que habla del suicidio de Judas Iscariote y da así toda la importancia merecida á aquel episodio del drama de Jesús. «Entonces Judas, que le había hecho traición, viendo que era condenado se arrepintió y devolvió los treinta dineros á los principales senadores y á los sacrificadores, diciendo: He pecado entregando sangre inocente. Pero ellos le contestaron: ¿Qué nos importa? Entonces, después de haber tirado las monedas, se retiró y fué á ahorcarse.» Podía creerse á primera vista que Judas se ahorca arrepentido, horrorizado por su crimen: le cegó la codicia y no quiere sobrevivir á sus remordimientos. Pero en este caso su traición no sería mucho peor que la cobardía de Pedro negando tres veces á su maestro, se lavaría por la muerte y no merecería la execración de la posteridad. El verdadero Judas es el que tiene la mano demasiado larga y cuyo beso mata; su conciencia es obscura, sus remordimientos están hechos del desprecio ajeno, del miedo al castigo y del supersticioso temor al maestro, que quizás es el verdadero Dios. Se siente perdido, arroja el dinero ensangrentado con el sentimiento de no gozar de él, y va á ahorcarse por cobardía, blasfemando. Tal es el Judas

de los *Misterios*, el que el pueblo ha comprendido y creado á medias.

Este episodio de Judas está ampliamente tratado en el *Gran Misterio* bretón. La primera escena ocurre en casa de Simón el leproso. María Magdalena vierte perfumes sobre el cuerpo de Jesús. En aquel instante el demonio tienta á Judas: «Escucha, Judas, ¿qué esto? ¿Qué significa esa inútil prodigalidad? ¿Por qué perder ese perfume precioso por el que tú hubieras podido sacar 30 dineros de plata?» La codicia se lo repite: vendiendo esos perfumes se hubiera podido tener dinero para los pobres. Que me ahorquen, dice, si no busco una compensación, y va en busca de Anás y Caifás que están deliberando acerca de Jesús, y se le vende en dinero contante y sonante. «Yo se le entregaré inmediatamente, añade, muy pronto, con mucho gusto.» Esta escena es rápida y siniestra. Judas merece todos los denuestos que contra él lanza el *testigo* encargado del recitado ó explicación sumaria de cada escena. En la Pascua Jesús le da pan y le despide; Judas se turba; el demonio le afirma en el mal: «Judas, no te enternezcas... Nadie te estimará si vacilas tanto; después de haber recibido el dinero, eso estaría muy mal hecho.»

Después que ha consumado su crimen, le volvemos á ver lamentándose y gritando: «¡Maldición! ¡Maldición!» Es presa de una locura furiosa,

dice el testigo. Maldice el dinero que ha enardecido sus deseos y del que no podía gozar; ha echado mal sus cuentas. ¡Ha vendido la sangre de Dios! ¡Ah, si Jesús pudiera perdonarle como á la Magdalena, se arrepentiría; pero no, era su destino condenarse! El demonio llama á una *furia* para atormentarle. Semejante á la antigua Grynnis, corre hacia el culpable: «Agudos y cortantes son sus dientes. Primero voy á atemorizarle, después oprimiré en torno de su cuello, hasta ahogarle, el lazo de que se quiere colgar.» Se acerca á él y le advierte que no debe esperar perdón. Judas vuelve á gritar, ¿no he devuelto el dinero? Se indigna contra Dios que le ha forjado de materia impura. La *furia* le replica que él tenía su razón para vencer sus malos instintos: es verdaderamente culpable. ¿De modo que no hay perdón? gime el desdichado. «Mátate.» Judas llama á Satán, le lega su cuerpo y su alma, pronuncia sobre sí mismo la condenación eterna. Blasfema á boca llena. La *furia*, besándole, acaba de estrangularle.

El autor del *Misterio* ha comprendido así el texto de San Mateo. Su Judas es un vicioso, cuyo remordimiento no es el del justo arrepentido. Tiene miedo. Aquella furia que le sigue los pasos le alucina y le produce vértigo. Se hace el valiente contra el infierno para engañar al miedo que le produce. En los *Diálogos de la Pasión*, que siguen

al *Misterio*, la escena tercera, *El árbol de Judas*, es como una contraprueba de las escenas de la primera parte. «Cuando vió á su maestro llevando la cruz, dice el recitado, Judas huyó.» Pero esta vez le detiene su ángel de la guarda exhortándole á pedir perdón á Dios. «Dios no crea á ningún hombre, ni al sabio ni al loco, para perderle.» El crimen de Judas es demasiado grande. Judas se siente condenado y va á colgarse á la rama de un sauce que se ve á lo lejos. Está turbado, ve á los verdugos dispuestos á cumplir su misión arrebatándole del mundo. Entre tanto sigue blasfemando.

Los sentimientos asociados al remordimiento le agravan ó le atenúan, le hacen persistir ó le despiertan. El remordimiento de Otelo se hace más insoportable por la desesperación del amor.

La virtuosa y encantadora *Princesa de Clèves* nos muestra, por el contrario, el remordimiento atenuado, no de la falta, porque la heroína se reconoce incapaz de pecar, sino del sentimiento de ternura que lleva á ella. «Era para ella un gran dolor, nos dice Mme. Fayete, ver que no podía ocultarse sus sentimientos y que se los había dejado ver al caballero de Guisa. Lo era también que el Sr. de Nemours los conociese; pero este último dolor no era tan grande y estaba mezclado con algo de dulzura.»

El remordimiento por una falta que no se ha

cometido ante testigos es más duradero. El dolor del hijo puede recordar á una madre culpable la vergüenza del adulterio olvidado. La comedia y la novela logran pintar estos matices delicados que escapan á las violencias trágicas.

El Menedermt de Terencio en el *Eautontimorumenos*, se acusa de haber tratado á su hijo con demasiada severidad; se castiga él mismo y se impone privaciones que le consuelan. «He pensado que mis pecados para con mi hijo serían un poco menores, si yo me condenase á sufrir.» Ejemplo de la virtud singular que atribuímos al dolor ó al castigo de curar nuestros remordimientos.

El jugador que agobiado por el insomnio va al amanecer á confesar á su contricante que ha hecho trampas en el juego, se perdona á sí mismo. El que se entrega á la justicia recobra la paz de su conciencia; repara el delito entregando su persona á la sociedad. El cajero infiel, al restituir el dinero sustraído, no hace sino reparar el daño causado; la falta no por eso ha dejado de ser cometida, pero le parece menos pesada. El sacerdote que recibe la confesión de un pecado grave, descarga ciertamente el alma del penitente. La noción lógica, que es el fundamento de la idea de justicia, exige una equivalencia, una satisfacción, sea material, sea moral, y el remordimiento se borra á medida que se juzga haberla realizado.

En una novela de Tourguenef un pacífico aldeano, Arkin, expulsado de su hogar por un intrigante que ha sobornado á su mujer, intenta incendiar la casa. Es detenido y luego puesto en libertad; su tortura de una noche ha bastado; y, sin embargo, por la mañana tiene una satisfacción. «Todo está perdido, se dice, el viento se lo ha llevado todo»; y mentalmente hace abandono de sí mismo. La acción criminal que había intentado ha trastornado su alma hasta en lo más hondo; el mal éxito de la tentativa no le ha dejado despecho, sino una gran fatiga, y un profundo disgusto arranca de su corazón todo sentimiento terrestre y reza amarga y fervorosamente. Primero reza en voz baja, pero luego exclama más fuerte: ¡Oh Salvador mío!, y sus lágrimas corren. Llora largo tiempo y acaba por calmarse. Sus sentimientos habrían cambiado seguramente si él hubiere sido castigado por su tentativa, porque Arkin estaba precisamente en el límite fatal, entre la resignación y la desesperación; pero de repente le devuelven la libertad y se marcha á ver de nuevo á su mujer, medio muerto, pero tranquilo.

La historia de Caín, tal como un filósofo podría imaginarla, nos hará pasar de nuevo por todos los grados de la moralidad humana. Nos llevará, del Caín primitivo y feroz, horrible á la vista, expulsado de su tribu con los hijos y las hijas de su sangre, próximamente como le ha presentado el

pintor Carmona, al Caín moderno de *La leyenda de los siglos*, que se hace emparedar inútilmente hasta en el sepulcro para escapar al ojo de la conciencia que le mira constantemente.

He aquí dos dramas que, si se quiere, son «dos monumentos de esta historia».

El drama anglonormando del siglo XII no supone remordimiento á Caín con el fin de castigarle. Ha hecho de él la mala conciencia, deduciéndolo del simbolismo que envuelve el del Génesis. Abe aparece en traje blanco y Caín en traje rojo. Abel habla dulcemente á su hermano, y le invita á ofrecer á Dios las primicias de sus cosechas. Caín le responde que sabe sermonear muy bien; pero que no le gusta pagar su diezmo. Abel insiste, él ofrecerá al Señor su más hermoso cordero; sea, dice Caín, y de mi trigo, no del mejor, haré esta tarde pan (1). Semejante ofrenda no es aceptable; cada uno á su manera, replicó Caín. Depositan ambos sus dones sobre una piedra, y Dios desprecia el de Caín. Entonces éste, celoso, lanza una mirada torba sobre el piadoso Abel; le arrastra hacia una lugar separado, y le reprocha la perfidia con que ha vuelto en provecho suyo los favores celestes. Abel le exhorta aún, le suplica. Has hablado demasiado; vas á morir, y le hiere.

---

(1) Publicado por Luzarche.

Inmediatamente aparece *La Figura;* es decir, Dios, que dirige al asesino la terrible pregunta: ¿Dónde está tu hermano? Caín responde con impertinencia.

Sé lo que has hecho, dice La Figura; y le impone el castigo; los demonios llegan y se apoderan de él.

Byron, por el contrario, ha sacado de los versos bíblicos el drama *Maniqueo*, que contienen oponiendo el bien al mal, Dios y Lucifer, cuyos dominios son eternos é independientes. Su Caín no es la personificación cándida de la conciencia turbada que acabamos de ver, y no es tampoco el asesinato el crimen fatal. Byron ha introducido en el drama antiguo un nuevo simbolismo; ha querido pintar en Caín la curiosidad de saber, la ambición de la razón, que se lanza fuera de la esfera de las cosas cognoscibles, y vuelve turbado de su viaje al mundo de lo posible; por eso su Caín es superior al piadoso Abel; es también envidioso, pero envidioso de Dios más que de su tímido servidor, y hiere su hermano en un movimiento de cólera contra el eterno. Cuando Abel cae diciendo: «¡Hermano!», Caín ve la enormidad de su delito, vuelve á los verdaderos sentimientos humanos, y llora sobre aquel cuerpo inanimado.

Zillach llega al ruido de la disputa, y llama á sus padres; por primera vez resuena este grito funesto: la muerte está en el mundo.

Eva maldice á Caín: aparece un ángel y le condena.

Caín quiere borrar su crimen; que el ángel llame á Abel, y morir en su lugar. Así, todo estaría arreglado.

¡Ah!, lo que está hecho, hecho está: ve, miserable, y vive tus días. La dulce Adah, su hermana y mujer, se destierra con él sobre la vasta tierra, donde errará en lo sucesivo, llevando el peso de la cólera divina y de sus remordimientos.

La ley social, podría yo concluir, encuentra por de pronto su garantía en los hechos externos, en las penas positivas, y en seguida en lo que se llama la conciencia moral. Esta sanción última no tiene nada de misteriosa, y yo ya he señalado sus elementos; se ejerce ó funciona de una manera invencible, porque reposa sobre una amplia base de asociaciones inconscientes. Nuestra razón no es dueña de no admitir una verdad de orden moral, como no lo es de no admitir una de orden físico El deber se establece, se consolida por experiencias y costumbres, y desde que le *sentimos* nuestra voluntad se inclina á él por sí misma.

Los trastornos orgánicos del remordimiento indican evidentemente la ruptura de un estado de integridad ó de equilibrio, que es el bien para el individuo. La virtud parece ser el medio de este bien de la persona. El hábito de la virtud es el

más favorable á la armonía de las funciones personales; evita la más insignificante pérdida de energía. Nuestras cualidades morales, dice Aristóteles, provienen de la repetición frecuente de los mismos actos que las hacen más fáciles. «Se puede afirmar como principio, añade, que la virtud es aquello que nos dispone respecto á las penas y los placeres de tal modo, que nuestra conducta resulte lo mejor posible; el vicio es precisamente lo contrario.»

Esta mejor conducta respondería, pues, á una connivencia espontánea de nuestra razón con nuestra voluntad, á un acuerdo de nuestra sensibilidad con nuestro juicio; se conoce el sueño que Spencer ha levantado respecto á los destinos futuros de nuestra especie. La virtud será, finalmente, más fácil que el vicio, por haberse hecho más natural.

Esto da sólido fundamento, y la conciencia continuaría siendo lo que es verdaderamente; quiero decir, la guardiana del progreso moral, á medida que se realiza en la vida de las sociedades humanas.

CAPITULO VI

El drama justiciero.

La moralidad de la fábula desde el punto histórico.—La epopeya, la tragedia y la comedia griegas.—La posición de Eurípides—El teatro latino.—Oriente: el teatro indio.—El teatro inglés del siglo XVI.—La comedia española.—La de Molière.—La tragedia de Corneille y de Racine.—La posición de Voltaire, de Beumarchais, Diderot y Lessing.—De la inspiración filosófica (el *Tell*, de Schiller).—El melodrama (Nodier y Pixerecourt).—La comedia moderna.—La indulgencia y la severidad en el teatro.—La campaña del divorcio (Dumas hijo y Augier).—El castigo legal y el castigo fisiológico.—La novela naturalista.

El teatro juzga á la manera de la opinión ó intenta á veces obrar sobre ella. La opinión es frecuentemente un poder conservador, y el teatro un agente revolucionario. Su regla moral puede variar, y hemos visto que varía en efecto, según la creencia dominante ó la individualidad del poeta; la regla subsiste siempre; no se concibe cómo podía faltarle.

En la vida real no todas las acciones punibles son castigadas, y las mismas faltas no producen las mismas consecuencias. Pero es en cambio una ley del teatro que el drama se acabe y encuentre su sanción en un tiempo determinado; por rebel-

de que sea su poética, el poeta está obligado á satisfacer á la lógica moral ó á la piedad del espectador.

En otro tiempo, en algunas ciudades de provincia, el actor que representaba los traidores de Pixérecourt, de Víctor Ducange ó de Bouchardy, se hacía objeto de la animadversión del público; aunque fuese castigado en el desenlace, sobrevivía á su personaje y era necesario que se retirara secretamente del teatro para no ser maltratado á la salida: si pasaban las semanas y no le habían apedreado la casa, el traidor se desesperaba pensando que no había desempeñado bien sus papeles. No había medio de que ante un público así, el traidor quedase impune. El novelista tenía en este sentido mayor libertad que el dramaturgo; no tenía por qué preocuparse de las cóleras de la multitud. Por otra parte, se trataba para uno y para otro de disponer las cosas de tal forma, que el castigo resultase consecuencia lógica y natural del crimen ó de la falta, y que el desenlace, conforme á nuestro deseo de justicia, salga de las premisas propuestas. Sin embargo, una acción dramática en la que sistemáticamente todo se arreglara del mejor modo posible, sería artificial; una perfecta justicia distributiva no existe en la realidad. El vicio y el crimen no cruzan la vida sin dejar su huella, y tal vez es peligroso hacer creer que tan fácilmente se reparan las conse-

cuencias irreparables de una falta: el autor optimista compromete muchas veces la moral, con pretexto de contentar á los espectadores vulgares. Si el hacer justicia es un origen, casi una condición del placer dramático, no por eso la *moral de la fábula* es el fin del arte.

Surge aquí una importante cuestión de crítica literaria, que no por ser incidental es extraña á mi tema. Estudiémosla, ante todo, en el terreno de la historia, en el que tanto nos queda aún por espigar.

Los poemas homéricos, se ha dicho muchas veces, no acusan intención didáctica. Tampoco encontramos nunca en las epopeyas verdaderamente primitivas la aplicación consciente de una doctrina moral; expresan en cambio muy exactamente el concepto general de una raza y de una época. Los poetas épicos son el alma parlante de muchas generaciones de hombres que reviven sn sus cantos próximamente como ellos vivieron. El mismo Dante, que no es un primitivo, expone la doctrina cristiana de la condenación y de la vida eterna, y es justiciero conforme al dogma vulgar; no innova sino en los detalles, en la forma del castigo, y, si señala por sus odios personales á los culpables que han de ser castigados, no contradice jamás en el conjunto á la teoría de los delitos y de las penas, tal como la había establecido la psicología consagrada.

Es muy notable que las obras escénicas sacadas de la epopeya hayan conservado durante mucho tiempo, entre los griegos, por lo menos, el mismo carácter impersonal de los cantos épicos. En las tragedias de Esquilo y de Sófocles, la abstención crítica del poeta, su indiferencia diríamos mejor, es muy chocante, y en el sentido de que el arte sigue siendo su principal objeto y no discute la fábula que pone en escena, la emoción estética domina en él á la emoción moral, ó mejor dicho, ambas razonan de perfecto acuerdo en virtud del sentimiento profundo del artista.

He hablado de los fines prácticos de la tragedia griega. Estos fines eran la materia del deber, el móvil de la acción; pero no el objeto mismo de la obra de arte. A veces los poetas sacaban partido de un hecho legendario para servir á la causa de su pueblo. Era un elemento interesante, pero no el fondo del asunto. Buscaban el efecto trágico más que la significación moral de los sucesos, y la lección de su teatro reside sobre todo en las reflexiones que inspiran las vicisitudes del destino de los humanos. *Antígona* es tal vez la única tragedia antigua en el que el autor parece haber preparado la moralidad del desenlace, añadiendo á la acción principal una acción secundaria que es enternecedora: el amor de Hemon. Hemon va á suicidarse sobre el cuerpo de Antígona en la caverna en que su padre Creon ha hecho ence-

rrar á la valerosa muchacha; cuando la reina Euridice sabe la funesta pérdida de su hijo, sale en silencio para matarse también. «Esta sucesión de incidentes, dice Patín, que destruyen la familia de Creon, concluyen la tragedia como una retribución expiatoria debida á su delito y á la inocencia de la víctima.»

Ordinariamente el coro se encarga de razonar sacando la moraleja; pero generalmente su moral es singularmente dócil á las pasiones de los personajes principales. En la *Electra*, de Sófocles, por ejemplo, escribe Burnouf (1): «El coro se mezcla constantemente en el diálogo tratando de contener á Electra por miedo á que el castigo de Clitemnestra no sea un acto criminal de venganzas»; se siente á la vez «ganado por las razones de Electra, y aguarda con tanta impaciencia como ella la realización del doble crimen». Su acción—diría yo—es reguladora y sus advertencias hacen más visibles las pasiones que agitan el espíritu de los personajes; no interviene para sermonear, sino para acentuar la emoción trágica del conflicto moral; el coro prepara, en fin, á los espectadores para las escenas frecuentemente terribles de la tragedia, y pone, por decirlo así, las leyendas antiguas al alcance de su conciencia.

---

(1) Historia de literatura griega.

Eurípides es el primero que anuncia en el teatro una tendencia innovadora en discordancia con la creencia común, y sabido es cómo lo juzga Aristófanes en Las Ranas.

ESQUILO

Respóndeme: ¿qué es lo que hace á un poeta digno de admiración?

EURÍPIDES

Las sabias lecciones mediante las cuales mejora la condición humana.

ESQUILO

Y si en lugar de esto has pervertido sus virtudes y sus buenas cualidades, ¿qué castigo crees merecer?

BACO

La muerte. Tu pregunta es inútil.

A mi entender, el juicio de Aristófanes denuncia las *novedades* de Eurípides y de Sócrates sin que trate de imponer otra regla á los poetas que la conformidad con sus enseñanzas y las de su tiempo; no hay que creer por ello que recomendó la predicación dramática. Pero aquel satirizador del genio era conservador á toda costa. Su Esquilo censura también á Eurípides sentencias parecidas á ésta: «¿Quién sabe si la vida no es una muerte y la muerte una vida? Los califica de inmorales porque acusan un espíritu de duda, de interrogación. En suma: la tragedia de Sófocles y de Eurípides está comprendida en un sistema

moral; pero no se parece absolutamente nada á lo que después se ha llamado drama moral. Aristóteles, por otra parte, dice muy bien Barthélemy Saint Hilaire, no asigna en su *Poética*, construída según las obras maestras de la escena griega, un fin moral á la tragedia.

En cuanto á la comedia, la de Aristófanes es una sátira política; la de Menandro, la verdadera comedia de costumbres y de caracteres, es una comedia de intriga. «Embarazo, quejas, desesperación de amantes, escenas de ternura y de dolor; la pasión en toda su vehemencia; tal era el sentimiento, escribe Pablo Albert, que animaba las comedias de Menandro.» Podemos juzgar de estos precursores por la obra de Plauto y de Terencio; el uno, imitador libre de Filemón, con manifiestos recuerdos de Epicarmo y de Aristófanes; el otro, siguiendo al hábil Menandro. Pintaban las costumbres y satirizaban lo que juzgaban censurable. Se encuentra en el *Aululaire* el avaro cogido en el lazo de su propia avaricia; en el *Soldado fanfarrón*, el libertino mezclado en una intriga que le vale unos cuantos palos; en el *Cartaginesito*, el vendedor de doncellas frustrado en sus vergonzosas ganancias. Pero, con la mayor frecuencia, el desenlace surge de una aventura en lugar de ser consecuencia de un carácter moral bien definido. Si la idea de la igualdad de los hombres se abre camino en la mezcla de grosería

romana y de fina corrupción helénica particular á la obra de Plauto, es porque «la literatura griega posterior al siglo de Pericles está profundamente impregnada de ella», y la comedia latina la propagó sin que ni aun en Terencio tenga la intención expresa de demostrarlo.

La tragedia nacional fué intentada en Roma y luego abandonada. La «gravedad romana» no hubiera consentido en ser expuesta á las miradas de la multitud. Séneca, en desquite, nos ha dejado una tragedia filosófica. Presenta en ella seres de razón que no son ni mucho menos seres de sentimiento. Su teatro es un desafio á los Claudios y á los Nerones. Es una lección estoica no desprovista de belleza; pero escénicamente es absurda y contraria á la teoría de las obras intencionadamente morales.

En los pueblos que subordinan el arte á la religión ó á la filosofía moral, la literatura es monótona, el drama no se produce, ó no se separa de la forma litúrgica (ejemplo los *teazies* persas), ó es arte inferior. Hay sin duda otras causas de inferioridad literaria de un pueblo: el genio semítico, alguien lo ha hecho notar, ha sido infecundo singularmente en el dominio del drama. Es cierto por lo menos que China, preocupándose de la utilidad moral, ha producido un teatro menguado, y que la nueva Persia, una vez dominada por la conquista musulmana no ha sabido sacar una lite-

ratura dramática de sus tradiciones heroicas, de las que Firdousi hizo una larguísima epopeya.

El genio indio, excesivo, enorme, parece escapar á toda regla. El pensamiento de la India aunque siempre panteísta, conduce á dos direcciones diferentes: á una gloriosa visión de Dios en la filosofía y en la religión de los vedas y á un sombrío desencanto, á una inmensa piedad en el Budismo. El Brahamanismo había soñado «hacer del rebaño humano una sociedad de santos». Su ideal se encarna en las grandes figuras de las epopeyas, en los héroes de *Sakuntala*; es una composición de una elegancia perfecta. Sin embargo, no todos los poetas indios han tenido el arte de Kalidasa, y la mayor parte se han limitado á la investigación de la sabiduría. *El carrito de barro*, drama por otra parte lleno de vida y sin observaciones de detalle, y el *Anillo del ministro*, por ejemplo, insisten en el tema de que un beneficio nunca es perdido. Ordinariamente la ley del perdón viene á cubrirlo y á repararlo todo. No es preciso buscar ni discreciones ni conflicto moral. Es este teatro, destinado á recrear á los literatos, el hálito de las muchedumbres que vivifica al de los griegos y rejuvenece constantemente el nuestro.

La honestidad moral, que es la joya de Oriente, impregna toda su literatura; pero es una honestidad fatigada y algunas veces corrompida

del *Eclesiastes* ó del *Libro de los consejos*, de los *Puranas* y de los *Pantras*, encaminando al hombre á las prácticas religiosas ó de la magia, desarma los débiles en provecho de los fuertes, enerva la acción individual y rompe, por consecuencia, el móvil del drama. Su sueño condujo á la India á una actitud de resignación y éxtasis, á la muerte del deseo, y la India se adormeció en su visión. Por el contrario, el sentimiento enérgico de la lucha por la vida es favorable al drama porque engendra la discusión y la libertad. Este sentimiento, siempre vivo en las naciones occidentales, las ha preservado hasta aquí de desinteresarse de la vida y de su esfuerzo: su literatura dramática tomó, desde muy pronto, más amplitud y se ha renovado ya muchas veces por la crítica.

El teatro inglés del siglo XVI es de una gran franqueza. Los predecesores de Shakespeare, sus contemporáneos, son hombres roídos por pasiones violentas; su drama irregular, exuberante, enfático, es imagen fiel de su tiempo. Durante tres cuartos de siglo, sus poetas dieron á la muchedumbre inglesa emociones, fantasía y lenguaje selecto, y hubo entonces una abundancia de obras y de autores como jamás se había visto otra en ningún país. Por cima de los Peele, de los Greene, de los Marlowe, de los Ben Jonson, de los Reeumont, de los Fletcher, apareció Shakespeare; éste, verdaderamente extraordinario, parecía

darse á sí mismo el espectáculo de la vida, y hacía representar el drama de sus pensamientos en las figuras que él colocaba en la escena. Pero sus observaciones de psícologo y moralista han penetrado tan íntimamente su fábula, que en él la acción es elocuente por sí misma y el poeta no necesita añadirla su propia elocuencia.

El teatro español no tiene menos sabor de crudeza. La comedia con Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina y aun Moreto, es sobre todo de recreo y de reproducción. Nuestros dramáticos antiguos, dice Hartzenbusch (1), no aspiraban al título de filósofos y de moralistas; dejaban á la religión el cuidado de enseñar.

Hartzenbusch reclama para Alarcón el honor de haber introducido la comedia de caracteres, transmitida inmediatamente á Molière por mediación de Corneille. Si esta comedia ha sido calificada de moral es, á mi ver, porque el castigo que la desenlaza es consecuencia lógica de su vicio del carácter. Pero este desenvolvimiento lógico de los efectos es, en primer término, una cualidad de la composición, y es, asimismo, un mérito de la fábula dramática hacer percibir claramente la relación entre la causa y el efecto.

Cuanto á la obra de Corneille y de Racine es cristiana, como lo fueron los *Misterios* y los *Mila-*

(1) Biblioteca de autores españoles.

gros de la Edad Media, porque ellos mismos eran cristianos.

La novedad está en la elección de los asuntos y en la forma, no en la doctrina moral. Sería, por otra parte, exagerado considerar á toda la poesía de la Edad Media como didáctica; la investigación del arte se encuentra también algunas veces. El espíritu de justicia de *Los Misterios* era inherente á los asuntos y sus autores no podían romper el molde en que su pensamiento había fraguado. La obra de Corneille, aunque independiente de toda consideración extraña al arte, fué menos la expresión de la sociedad francesa que estaba á punto de convertirse, la sociedad monárquica de Richelieu y del gran rey y no hemos oído á su Livia enunciar la teoría del poder absoluto que Bossuet escribió en su *Política*.

Destructor de formas de adoración más que de dioses, menos incrédulo que destructor de leyendas de la fe, Voltaire ha estado en la misma situación de Eurípides; su teatro, en suma, ha seguido siendo la obra de un artista y no un puro instrumento de predicación filosófica. Diré más, las sentencias innovadoras de Voltaire no tocan, como las de Eurípides, á los problemas del destino humano, no se encuentra en él una concepción original del mundo moral. Algunas obras de su teatro marcan sencillamente un episodio del combate que él sostuvo por el librepensamiento y

la tolerancia, y, en general, su crítica podía contribuir mejor á producir cambios políticos que una revolución moral muy profunda.

Esta observación se ajustaría mucho mejor á la obra de Beaumarchais. La emoción de un Beaumarchais y de un Voltaire era también la de sus contemporáneos; una gran fuerza inconsciente se unía á su esfuerzo personal, por eso su influencia ha sido mayor que la de Schiller, por ejemplo. Schiller se inspiraba, sin embargo, en una doctrina moral francamente filosófica, conocía al hombre moral y le hacía vivir sobre la escena; pero su doctrina quedaba sin aplicación directa á la común práctica de la vida, y la revolución que anunciaba en el alma humana no podía extenderse al mundo de los intereses sociales.

Volveremos pronto á la obra de Schiller; conviene ahora hablar antes de Diderot.

El ensayo hecho en el siglo XVIII de una literatura moral, respondía á la teoría de una moral independiente. Se quería prescindir de la predicación religiosa, y para reclamarla se acudía al auxilio del teatro y de la novela. Voltaire se vanagloriaba de corregir á los espectadores. Diderot, menos reservado, da á esta poética edificante la forma de la tragedia burguesa: escribía *El hijo natural ó las pruebas de la virtud*, en 1757; *El padre de familia*, en 1758. En *El hijo natural*, Constancia dice á Dorval: «la honradez tiende á ca-

racterizar todas las obras», y añade: «las obras en que se inspira á los hombres la general bienquerencia son casi las únicas que se leen. Nuestros teatros rebosan en lecciones y nunca tienen demasiadas; y el filósofo (Voltaire), cuyos versos me ha recordado usted, debe sus triunfos principalmente á los sentimientos morales que ha derramado en sus poemas y al poder que ellos tienen sobre las almas. No, Dorval, un pueblo que diariamente se enternece ante la virtud desventurada, no puede ser malvado».

Como se ve, es la teoría del drama moral expuesta en la escena por sus mismos personajes, que predican con el ejemplo. «Henos, pues, ha dicho Brunetiére, muy lejos de nuestro siglo XVII, el más desinteresado y el menos charlatán de los grandes siglos literarios, que no se cuidaba en el arte sino del arte mismo, y lo que podía el arte completar la cultura del espíritu.» El lenguaje ha cambiado igualmente. Una lección de moral no le tendría mejor.

Dorval, el hijo natural, es amado por una joven á que adora Clairville, el amigo que le ha abierto su casa. No quiere aprovecharse de aquella pasión; convence á Rosalía de la bondad del sacrificio; prevé la decepción de su amor que hubiera causado una víctima, y de su dicha que hubiera sido un robo: «La embriaguez pasa, se ve uno tal cual es, se desprecia uno, se acusa y comienza el

sufrimiento.» Ciertamente que Dorval no ha llegado á tales alturas sin trabajo. «¡Oh, virtud, dulce y cruel! ¡Caro y bárbaro deber! ¡Oh, virtud! ¿qué serías si no exigieras ningún sacrificio?» Resulta cuando Dorval ha realizado su renuncia y Rosalía ha realizado el sacrificio, que son hermanos. Dorval puede corresponder á la casta pasión de Costânza y Clairville gana el corazón de Rosalía. La virtud desventurada al principio, es al fin recompensada y triunfa. Por otra parte, el viejo Lysimond, padre de Dorval, es un hombre honrado á quien sólo circunstancias fortuitas han impedido reconocer á su hijo. En la vida real lo ordinario es que el hombre no haya buscado sino el placer y abandone cobardemente á la madre y al niño; pero la tragedia burguesa es, naturalmente, optimista.

«Cuando veo, escribía también Diderot, un bandido capaz de una acción heroica, me convenzo de que los hombres de bien son más realmente hombres de bien que los malvados verdaderamente malos; que la bondad nos está más indivisiblemente unida que la maldad, y que generalmente hay más bondad en el alma de un malvado que bondad en la de un justo.» Tales pensamientos mantenían la confianza de los filósofos en su obra; se decían, y no sin razón, que se mejora á los hombres aumentando la suma de móviles buenos y justos que influencian su volun-

tad: pretendían formar una atmósfera moral á las conciencias obscuras.

Si Diderot cree posible describir en la escena temas de moral de los más importantes, no por eso olvida, digámoslo en descargo suyo, el arte de la composición. «Si una escena determinada es necesaria, dice, si es interesante, está prevista y el espectador la desea, la prestará toda su atención y será afectado por ella de distinto modo que por esas sentencias alambicadas de que están repletas las obras modernas.»

Lessing, en Alemania, hizo traducciones de Diderot, y tomó también algo de su poética. En su *Mis Sara Sampson* (1755-72), que Schlegel califica de sermón quejumbroso y lamentable, Sir Willians perdona á su hija Sara, que ha huído de la casa paterna con Mellefont, su seductor; perdona á Mellefont y le llama su hijo; Sara, envenenada por Marwood, la antigua querida de Mellefont, perdona también á Mawrood, desgarra la carta en que Marwood se acusa tan valientemente, y defiende á su adorado tan indigno de ella. Mellefont, por fin, se hace justicia suicidándose junto al cuerpo de Sara, muerta por él, y merece que Sir Willians le absuelva, considerando que ha sido más desgraciado que culpable.

En *Misantropía y arrepentimiento*, de Kotzebue (si se me permite colocarla en esta línea), el marido, convertido en una fiera por la traición de su

mujer, perdona á aquella criatura arrepentida que el azar le hizo encontrar un día. Aquellos dos seres, tales como Kotzebue los pinta, están hechos para aproximarse y de nuevo recobrar la dicha. Es la solución deseable, pero no la común, hace notar Legouvé, que en *Una separación* ha mostrado la realidad brutal; pero el siglo XVIII había abierto una mina inagotable de perdón.

La situación de Schiller no es la de Lessing. La influencia especial de un filósofo sobre un poeta es para nosotros interesante. Schiller, sin duda, había abandonado el criterio kantiano y había llegado á subordinar la bondad á la belleza. Sin embargo, la creación de *Guillermo Tell,* que fué su última obra, acusa todavía su preocupación del héroe moral como lo entendía Kant.

Es verdaderamente curioso comparar la venganza del Tell, de Schiller, con la clemencia del Augusto, de Corneille. Augusto hace examen de conciencia, pesa sus razones, atiende á su propia seguridad como al interés público y sigue siendo el hombre político, *el emperador*. No perdona, sin embargo, por razón política ni bajo el imperio de la razón moral, cede á la emoción de su bondad, y su acto de clemencia produce también en nosotros una emoción simpática.

Tell, por el contrario, no es más que un hombre privado, una conciencia individual, y Schiller ha acusado muy bien este carácter alejando

á su héroe del consejo de los conjurados para dejarle obrar libre y voluntariamente. Oidle hablarse cuando está en lo alto del camino aguardando á Gessler, á quien ha decidido herir. Repite los móviles que tiene para obrar así, se justifica de antemano; está solo con su conciencia y sólo de ella espera consejo. Los incidentes que el poeta hace surgir pueden perfectamente fortificar la resolución del héroe, pero no producirla ni cambiarla; la escena, tan dramática, de la madre suplicante, marca sólo el momento del acto y hace «objeto» para los espectadores las subjetivas reflexiones de Tell.

La flecha de Tell es disparada en el momento en que Gessler va á atropellar á la llorosa madre, que suplica por su esposo ofreciendo sus hijos.

La emoción de esta escena no es, sin embargo, el móvil inmediato dominante de Tell, y no aumenta sino por exceso los móviles de su decisión. Lo que quiere es salvar á su propia mujer y á sus propios hijos de las iras del bailio, cobrar su deuda al monstruo que le ha señalado como blanco la cabeza de su propio hijo; es un hombre defendiéndose de otro hombre; se ha preocupado de saber si su defensa personal es ó no legítima, y se ha dicho que el bailio había dado aquella orden sin mandato del emperador. Schiller ha querido representar en esta noble figura al hombre hermoso, fuerte y libre, al hombre que, dentro de la

sociedad, es una conciencia autónoma, lo más dueño posible de sus acciones y de su vida; en este sentido escribía á Goethe que el asunto de Tell abría «una larga falla sobre la especie humana, como entre dos montes elevados la mirada corre hacia las libres lejanías del horizonte».

El mismo asunto había antes tentado á Goethe durante su viaje á Suiza. «Es un campo muy limitado en el que se desarrolla la acción de Tell; pero es también muy significativo.» La fábula de Tell, añade, ofrecería á un poeta ocasión singular para transformar una leyenda en poema en lugar de lo que ordinariamente hacen, transformando en fábula la historia. Es seguro que si Goethe hubiera tratado ese asunto, no hubiera escrito el monólogo del 5.º acto; su héroe hubiera sido más «emotivo», menos absolutamente «intelectual» y moral en el sentido kantiano, que el de su ilustre amigo. Schiller no era menos artista, y su preocupación del ideal moral no había jamás trastornado su genio, ni aun en los años en que era más ferviente discípulo de Konisberg.

Vengamos ahora á los últimos descendientes de Diderot. La pretensión de éste de gobernar el arte y el teatro por la moral, era indudablemente equivocada, tomándola como él la formuló. Esta fácil confusión del ideal estético con el ideal moral y religioso, prueba únicamente que la belleza

corresponde siempre á la idea de orden. Nuestro sentimiento estético queda satisfecho cuando el mundo se nos presenta como un conjunto bien ordenado, en el que se realiza la armonía que sentimos en nosotros mismos y que deseamos producir, y confundimos fácilmente el orden que es la belleza con el orden que es el bien ó la verdad, aunque sea siempre distinto de ambos para nuestra intuición.

El melodrama ha practicado la teoría de Diderot y la ha agotado. Carlos Nodier, que se encargó en 1841 de editar el teatro escogido de Pixerecourt, alaba á éste por haber dado al pueblo ideas de humanidad y de justicia, por haberle educado moralmente en una época en que las iglesias estaban cerradas. «Los malvados no hubieran osado presentarse en un lugar de diversión en que todo le hablaba de desgarradores remordimientos y de inevitables castigos. Su invencible emoción les hubiera traicionado. En las circunstancias en que apareció el melodrama era una necesidad. Era necesario decir á los hombres de la época revolucionaria, á aquellos proscritos, á aquellos soldados, que, aun aquí abajo, la virtud no queda nunca sin recompensa ni el crimen sin castigo.» ¡Ahí era nada el melodrama! ¡La moral de la Revolución! No hacía la apología del melodrama como obra de arte. Y, añade, aludiendo al romanticismo: «la tragedia y el drama de la nueva escue-

la no son quizás otra cosa que melodramas realzados por la pompa artificial del lirismo». Pero cree firmemente «que un melodrama diestramente concebido, que al objeto general de las composiciones dramáticas, el de excitar el temor y la piedad, une con buen éxito el de iluminar la razón, presentar el crimen en toda su fealdad y hacer amar la virtud, es la única tragedia popular que conviene á nuestra época». Añadiré con convicción que después de la enseñanza religiosa no hay otra alguna que haya prestado servicios más importantes á la moral pública ni que sea más capaz de prestárselos aún.

¡Vive le melodrame ou Margot á pleuré!

Este verso de Alfredo de Muset es la mejor de las razones.

Según una ley que informa las revoluciones literarias, como todas las revoluciones, se produjo una reacción igual á la acción, y, en general, la literatura moderna es pesimista, y va siéndolo más á medida que pasa de la inspiración de Jorge Sand á la de Balzac, del idealismo al realismo, y, sobre todo, de Balzac á sus continuadores, que han recibido el nombre de *naturalistas*. No concedo, lo confieso haciendo una digresión, gran importancia á estas palabras. La bandera y la etiqueta significan muy poca cosa, y el que quiere definir exactamente una especie literaria, se

enreda en telas de araña. Hay escritores geniales y escritores mediocres, obras fuertes y obras débiles. Lo esencial es ver justo y hacer justo, aunque sea un fragmento; un verso de Horacio, repetido por Boileau, expresa esto muy bien:

Avant donc que d'ecrire, apprenez á penser.

Una escuela, un autor, se distinguen por su visión particular de las cosas, tanto como por la factura y el estilo. Las obras de arte son fragmentos del amplio análisis de su naturaleza moral; para ejecutar semejante análisis es necesario variar incesantemente el punto de vista renovando, por consiguiente, las formas de arte. ¿Qué crítico se encargará de buscar una fórmula común para la literatura de todos los tiempos? ¿Puede haber comparación entre *Dafnis y Cloe* y el *Banquete de Trimalción*, entre *Rolando furioso* y *Don Quijote*, entre Tasso y Camoens, entre *Gil Blas* y *Manon Lescaut*, entre Cándido y Werther, entre Walter Scot y Chateubriand, entre Dickens y Alejandro Dumas, entre el *Vicario de Wakenfield* y *Madame Bovary?* ¿Para qué censurar á los naturalistas y á los clásicos? Hay muchas maneras de hacer realidad y de hacer vida. Para un personaje artístico, perdurar en la memoria de los hombres es también vivir. Recordamos á algunos héroes que están fuera de lo natural; es porque forman parte de un conjunto moral que tiene una realidad; es porque en el estudio del mundo,

tan distinto, el poeta es dueño de proceder por análisis de un individuo, por la de un conjunto ó por la creación de una hipótesis, de una fantasía.

Trátese de la tragedia antigua ó del drama moderno; de la comedia política: la de Aristófanes y, en ciertos aspectos, la de Beaumarchais; la comedia de *esprit:* la de Scarrnon, de Marivaux, de Gozzi, de Scribe, de Sardou; la comedia de costumbres: la de Regnard, el *Turcaret*, de Le Sage, el *Mercadet faiseur d'affaires*, de Balzac, la de Dumas, la de Teodoro Barriere, la de Emilio Augier; toda obra está comprendida en un sistema moral; el autor es siempre juez, más ó menos severo, según su temperamento, y más ó menos preocupado de su papel, según la teoría que profesa. El papel del moralista no es, sin embargo el suyo, y las condiciones de su arte le llevan forzosamente á su verdadera misión, que es el estudio de los caracteres individuales ó sociales y de los efectos de esos caracteres en circunstancias dadas.

Sea cual sea la interpretación verdadera del precepto horaciano, que manda mezclar lo útil y lo agradable, Horacio y Boileau, su discípulo, tenía el gusto demasiado fino para caer nunca en la pedantería. Todos los que son viciosos y malvados temen á los versos y odian á los poetas:

Omnes hi metunt versus, odere poetas.
(LIB. I, SAT. V.)

Si el drama burgués del siglo XVIII pecaba ordinariamente por exceso de indulgencia, Dumas hijo le llevó á una severidad extrema; sacrifica, según ha hecho notar Montegut, su duque de Septmons, de *La Extranjera*, con una ferocidad de que no había ejemplo en el teatro. Su moral es frecuentemente falsa, porque es «casi siempre desproporcionada» en *La Extranjera*, tanto más, cuanto que la duquesa de Septmons no merecía ser vengada. Si su moral, añade el mismo Montegut, es tan implacable, es porque la ha aprendido en el estudio del mal y porque él flagela al diablo con el espíritu del diablo mismo. Porque el infierno enseña también una moral, pero draconiana, «al contrario de la moral directamente emanada del estudio del bien». Dumas tiene las cóleras amarillas, duraderas y biliosas. Emilio Augier, el impulso del sanguíneo que cae pronto: se guarda de matar al marido indigno de *Madame Carvelet*; le paga y le despide.

Esta obra me da ocasión para estudiar un caso en que el teatro ha obrado sobre la opinión continuadamente y ha producido un juicio enderezado á modificar una institución. Los satíricos latinos fustigaron á la esposa dotal y glorificaron el matrimonio por amor. Ordinariamente el primer actor de la comedia ama á una cortesana y es amado por ella; la cortesana suele ser una muchacha sin padres ó, como la *Filenia*, una mucha-

cha honrada que ha sido vendida por su madre y que se rehabilita por la pureza de su cariño. El matrimonio romano primitivo substituía sencillamente los derechos del padre por los del marido. El derecho romano medio, por un compromiso muy curioso, dejaba á la mujer bajo la tutela de aquellos á quienes sus padres han nombrado tutores y la hacía libre de hecho porque aquella tutela era muy blanda y, por otra parte, el nuevo sistema no confería al marido autoridad alguna. La dote, aunque separaba los intereses, era un principio fecundo después de todo, porque la mujer resultaba así autorizada para poseer. Los satíricos, sin embargo, criticaron esta forma de matrimonio, en vigor en la época del apogeo romano, porque hacía de ciertos maridos casados con mujeres ricas, seres ridículos en situación humillante, y porque las leyes, exclusivistas siempre, no reconocían el lazo que unía á un hombre libre con una esclava.

El derecho canónico, severísimo respeto á la mujer, no conservó sino las formas bárbaras del derecho romano y negó á la mujer casada la libertad personal en aquel derecho reconocida. Pero, por lo menos, la mujer no tuvo otra tutela que la de su marido, y el matrimonio fue posible como los satíricos habían deseado, entre personas de cualquier condición.

Nuestros enlaces son hoy resultados de una

libre elección. Se vacila, no obstante, con asimilar el matrimonio á un contrato ordinario, y los autores que han hecho en el teatro la última campaña en defensa del divorcio, se han detenido ante esta última consecuencia.

Primitivamente no existió el divorcio sino contra la mujer: en los últimos tiempos de Roma llegó á ser, según Marcial, el adulterio legal. Por eso la ley cristiana que le prohibía fué un progreso desde el punto de vista de la santidad de la familia y, en el sentido de que el interés de la persona era sobrepuesto al de la raza, el marido no pudo desde entonces repudiar á la mujer que no le daba sucesión (en la ley rusa, la esterilidad de la mujer es aún, como la impotencia del marido, una causa de divorcio). Pero el movimiento evolutivo que había de romper la familia antigua, sometida al antecesor para libertar á la pareja, tiende en las sociedades modernas á libertar á los individuos de la pareja, con las necesarias reservas en pro de la fuerza de la institución y de los intereses de los hijos. Nuestros autores dramáticos, lejos de desconocer la importancia social del matrimonio, pretenden fortificarle asegurando el mutuo respeto de las personas. A veces van demasiado lejos. Mad. Caverlet no es «santa»; Augier ha forzado la nota. Esta mujer, á pesar de sus cualidades, no es buen ejemplo; ha elegido el placer cuando otras madres se sacrificaban al

deber; ha olvidado que en un momento de su vida haría ruborizarse á sus hijos. La garantía de todo contrato es la honradez; los poetas han cultivado esa hermosa planta; por desgracia han hecho también crecer la ortiga.

La novela moderna, se ha dicho (y termino esta revista tan incompleta), considerada en conjunto, acusa un prejuicio de indiferencia moral. Más exacto sería decir que los novelistas de la nueva escuela no experimentan la necesidad de convertirse en jueces. «Si la novela, dice Brunetière, tiene una razón de ser y, en casi todas las literaturas, un origen histórico cierto, es porque la comedia no ha podido profundizar mucho en los caracteres individuales y ha necesitado conformarse, por la naturaleza de sus medios, con indicaciones generales y sumarias.» Los caracteres de Molière «son generales antes que individuales». Es interesante ver las obras en la escena; lo es también «saber cómo se han formado, y este es el objeto propio de la novela, ó, por lo menos, de lo que hasta aquí ha producido de más notable». Es, añadiría yo, por esto por lo que el novelista no necesita concluir una acción como el dramaturgo; le basta con mostrar los efectos de un carácter y lo que cada naturaleza contiene de benéfico ó maléfico para los demás y para sí mismo: sólo la pintura de esto da á la obra su filosofía y su moral.

El melodrama desembarazábase voluntariamente de los malvados y entregábalos á los tribunales; la novela, tal como la comprendían Balzac y Merimée, prefería exponer las fatales consecuencias del vicio, y esto tiene frecuentemente más ejemplaridad; porque la ley humana puede ser falseada ó eludida, pero los hechos no. En *Assommoir*, en *Germinia Lacerteux* y en *La fille Elisa*, el novelista asiste al castigo natural, pero no le ejecuta él; lo que choca en las obras de ese género no viene de la poética, de la novela, sino del mal gusto del escritor y, muy frecuentemente, de su preferencia por los personajes moralmente inferiores y desequilibrados.

Los modernos estudios de patología mental han tenido, en efecto, una influencia considerable en la escuela literaria moderna. Esta influencia no siempre ha sido feliz; tendré pronto ocasión de demostrarlo. Quiero ahora presentar algunas consideraciones de estética pura, á las que este capítulo nos ha conducido naturalmente.

CAPITULO VII

El arte y la moral.

La teoría de la utilidad ó del trabajo y la teoría del juego.—El trabajo y el juego.—El placer estético y la simulación nerviosa: sensaciones ó estado perceptivos.—El material del arte y la creación artística.—El elemento estético del trabajo, sentimiento de la dificultad vencida.—Emociones accesorias á la emoción estética: su complejidad: factores de la educación artística.—Relaciones entre la literatura y la moral.

Los críticos no se cansan nunca de discutir la cuestión del papel moral del arte, de su utilidad y de su independencia. Ese problema puede ser planteado siempre porque el arte es un hecho social, y el poeta no es sólo un artista, sino, además, un hombre. Las dos doctrinas designadas ordinariamente con las denominaciones absolutas de «el arte por el arte», y «el arte útil», han sido planteadas por los filósofos en dos aforismos no menos absolutos y contradictorios. «El hombre no está completo sino allí donde está en acción», afirman H. Spencer, Grant Allen y James Sully, después de Kant y Schiller. «El hombre no está completo sino allí donde trabaja», replica Guyau. No creo que ninguno de esos dos aforismos deba ser

aceptado sin reducirle antes á sus más justos límites.

Los psicólogos han reconocido en la evolución de los apetitos, como decía Spinoza, ó de las tendencias, como se dice ahora con Ribot, una clase de tendencias que no tienen por fin la mera conservación del individuo ó de la especie, sino el libre desenvolvimiento de la personalidad; constituyen el género de «la acción», cuyo placer estético sería una simple especie, según la escuela inglesa. Alimentarse y reproducirse es toda la vida de los animales inferiores. La vida de los animales superiores es más rica; tienen un exceso de actividad; actúan. El hombre, actúa á su vez y produce el arte. La aparición de la acción en la evolución orgánica significa, pues, la posibilidad del arte y marca, para nuestra especie, el momento de su comienzo.

De este modo, la psicología comparada nos dice exactamente cuál es el lugar de las emociones estéticas en la clasificación. No nos dice que la actividad creadora del arte sea un juego inútil, como Guyau parece creer muchas veces. «Es grato, hermoso, ver un hombre que levanta un fardo porque su esfuerzo es útil; el juego no es sino una parodia del trabajo, y el trabajo, en muchos casos, gana en belleza al juego mismo». Trabajo, juego: es preciso explicar el sentido de estas palabras.

Distinguiré en el ejemplo propuesto dos estados fácilmente distinguibles: el movimiento como tal, es decir, la tensión de los músculos, la actitud del cuerpo; y el movimiento como fin, es decir, la representación, la idea de un efecto resultante del esfuerzo. La nulidad del esfuerzo, notémoslo, no afectaría al valor del movimiento, y lo más que podría decirse es que la idea del efecto se une á la vista, á la percepción del esfuerzo. Pero esta idea implica á su vez dos representaciones distintas: la del trabajo, ó del efecto considerado por su utilidad; la del esfuerzo mismo, de la actividad gastada, de la dificultad vencida. Ahora bien, en esta idea compleja del movimiento como fin, Guyau no elige la representación del esfuerzo desinteresado, del ejercicio estéril; afirma la superioridad del fin, trabajo del fin juego, é induce que la idea de un efecto útil determinado es necesario á la belleza del esfuerzo.

Tal me parece, por lo menos, haber sido la doctrina, un poco fugaz, del distinguido filósofo. La querella que ha promovido se basa en definiciones insuficientes.

Y luego, ¿qué es el trabajo? Se entiende vulgarmente por «trabajo útil» un empleo cualquiera de la actividad humana, puesto al servicio de nuestras necesidades materiales. El trabajo no tiene esa utilidad inmediata cuando es arte ó ciencia pura; entonces le juzgamos desinteresa-

do, es decir, que no se emplea en cuidados de nuestra conservación, en dar á los hombres hogar, alimento y vestido. Comprendemos bien, sin embargo, que las creaciones artísticas y las especulaciones científicas tienen un valor de otro género. Si el arte no es sino un juego, satisface por lo menos á emociones cuyo desenvolvimiento ha podido decirse favorece el de la vida misma que, en este sentido, tiende también á conservar, aunque indirectamente.

Cuestión distinta, secundaria en esta discusión, es saber qué pinturas, qué imágenes poseen en más alto grado la cualidad estética. Nos basta con que el artista tenga el poder de traducir por su juego, convertido en arte, todas las emociones que hay en él. Seguramente ni Schiller, ni Spencer, ni ningún filósofo, ha querido limitar las artes á sus medios de expresión y á su objeto. Su aforismo significa un cierto estado de alma que no distrae al genio creador de la visión de las realidades ó de los sueños infinitos.

El hombre, escribe Renouvier, ha sabido hacer hasta del dolor y de la muerte materia de un juego sublime. Contempla entonces las cosas sin preocuparse de explicarlas; sale de sí mismo para entrar en el objeto, decía Schopenhauer, que reconocía en el silencio de la voluntad el signo de la belleza. Por este acto de genio, replica Duboc, el filósofo del optimismo, el hombre se desintere-

sa de la vida vulgar para abrirse una vida más amplia, un destino que tendrá su ley en el destino general del universo.

De este modo, el arte «desinteresado» tiene siempre el camino libre. Pero volvamos al ejemplo de Guyau.

Que un hombre alce un fardo por pura gimnasia, ó con el propósito útil de variarle de sitio, la representación del movimiento tiene, supongo, las mismas cualidades. Sin duda la idea, aunque ilusoria, del efecto útil, se añade en este caso á la cualidad acción, pero no podría jamás ser su medida. Esta idea, esta representación, sería preciso medirla sobre otra cosa, sobre nuestra alteración nerviosa ó sobre el «tono vital», si se prefiere así, que respondería á ella; la utilidad práctica, la utilidad bruta es una medida evidentemente demasiado grosera. Guyau lo ha comprendido bien: considera la emoción estética en bloque y define el arte, «una excitación que estimula nuestra vida en tres formas á la vez—sensibilidad, inteligencia y voluntad—y produce el placer por la conciencia rápida de esa estimulación general». Fórmula vaga, que no está lejos de falsear la verdad que contiene.

Es muy difícil, seguramente, mostrar la emoción estética «pura» desligada de las emociones simpáticas é intelectuales que naturalmente se asocian á ella. El carácter fundamental no reside

menos en las percepciones mismas, en los estados sensoriales. La diferencia de estos estados produce, precisamente, la diferencia de artes. Una determina cualidad en un grupo de percepciones visuales ó auditivas, y al mismo tiempo, una excitación agradable del sujeto que las recibe, las hacen estéticas, diferentes de las impresiones habituales de la vista, del oído ó del tacto. Qué combinaciones materiales son obras artísticas, y qué emoción es esencialmente estética, son siempre las dos incógnitas del problema.

Guyau las confunde frecuentemente. Esta estimulación de que habla atiende, sobre todo, á lo bello *en nosotros*, pero lo bello en la obra depende del trabajo peculiar del artista. Los diversos efectos agradables que nacen en nosotros ante el espectáculo de las cosas útiles ó buenas, bellas ó verdaderas, pueden perfectamente conducir á un mismo «tono» final, sin que los caminos recorridos ni los medios empleados hayan sido jamás los mismos. La vista de una acción bella puede estimular á la vez mi sensibilidad, mi inteligencia y mi voluntad, y yo podría tener la conciencia rápida de esta excitación general sin que por eso la acción real fuese exactamente comparable á la acción figurada en escena, sin que la realidad de la vida pueda jamás reemplazar para mí la realidad del arte.

¿Las hermosas escenas de Eurípides ó de Cor-

neille, dice aún Guyau, perderían nada de su belleza con ser vívidas ante nosotros por séres reales? ¿Serían menos sublimes el grito de Polixeno ó la ironía de Nicomede menos elevada en boca de aquellos personajes? ¿Serían bellos ó sublimes de distinto modo? Los haríamos más hermosos si transformáramos la emoción de la realidad en emoción artística mediante una elección en las partes de la escena y mediante una especie de alejamiento al punto preciso para apreciar el espectáculo. Admirar es crear uno mismo la belleza en las cosas mediante una mentira inconsciente, semejante á la mentira del poeta al crear su obra.

La realidad no emociona como el arte. El disco rojo puesto en movimiento en las experiencias de Ch. Féré podrá producir en un individuo el mismo crecimiento de fuerza nerviosa que produciría una nota roja en el cuadro de un pintor; el estado inicial y el estado final podrán ser los mismos en la experiencia, quiero decir que serán iguales la visión del rojo y el efecto revelado por el aparato registrador, pero en arte son los intermediarios lo que importa: la tela pintada, el mármol tallado, la escena del drama; la emoción no responde á la materialidad de la línea, del color, de la masa, del sonido ó de la acción, sino mejor al modo de actividad de ese material, á las relaciones imaginadas por el artista y por el poeta.

«Con los materiales de la *naturaleza hecha* en su cerebro, el artista, dice Enrique Caporali, va desarrollando la *naturaleza que se hace*. El pensamiento estético, añade, no consiste en la reproducción exacta de imágenes percibidas, sino en la energía de la imaginación, que logra producir con líneas, sonidos, colores ó con palabras y acciones, una síntesis que el pueblo puede entender y gozar.»

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puise plaire aux yeux,

ha dicho Boileau. Es que el arte transforma, no imita. Crea la belleza con lo que no es bello, ó por lo menos saca una belleza artística de lo que era una belleza natural. Con nuestras percepciones simples de la extensión coloreada ó sonora, con las emociones ordinarias de nuestra vida simpática y social produce combinaciones que son el medio de la emoción estética. Hace la vida idea é imagen sensible por su acción y para nuestro juego placer.

El «monstruo odioso» resulta bello pintado porque el pintor substituye á una razón horrible una visión agradable. El artista y el poeta nos libran del disgusto físico y del descorazonamiento moral; atenúan las emociones hasta el punto en que resultan agradables ó las elevan hasta el punto en que nos parecen sublimes. Nos desinteresan de las cosas como útiles. Nos hacen insensibles al

bramar del monstruo y á la seducción de la Venus impúdica. Si olvidáis «que esto es hermoso para asegurar que está desnudo», la belleza no era suficientemente completa para ocuparnos del todo, ha dicho en su diario íntimo una joven noble que veía y sentía con justicia.

El arte suprime la fatiga extrema hasta en la representación del esfuerzo muscular. El elemento estético del trabajo no es la idea de su efecto útil, sino la de la dificultad vencida, y al parecer, vencida gratuitamente.

Las experiencias de Féré acerca del papel fisiológico del movimiento, son terminantes. Las obras colosales nos sorprenden, sobre todo, diría yo con Bain, porque despiertan en nuestro espíritu la imagen de los movimientos que han sido necesarios para ejecutarlo. Si miramos una masa de rocas superpuestas, la hermosura de la masa proviene, en parte, de la representación de los esfuerzos que necesitaríamos hacer para levantar los bloques á aquella altura, ó para contenerlos con la fuerza de nuestros brazos ó nuestras piernas. Si la cabra de Virgilio llega penosamente al vértice de la roca, nuestra emoción aumentará, sin dejar de ser agradable, y la estación fácil del gracioso animal, detenido en el momento preciso, la idea penosa del peligro que ella mismo había hecho nacer.

La imagen de los movimientos ha debido de

contribuir á la emoción estética en los pueblos primitivos; no es tampoco extraño este resultado á los pueblos civilizados; pero los refinados llegan á apreciar la dificultad vencida en la pincelada de un cuadro ó en la rima de un soneto. El trabajo fino de un camafeo encanta á un inteligente, mientras que la gran esfinge asombra al felhavh; el arte pasa de un extremo á otro, y se acaba por dar á ciertas relaciones imprevistas de líneas, de colores y de palabras, más importancia de la que al principio se daba de las cualidades de dimensión ó de masa.

El placer estético está, en suma, relacionado con percepciones que repercuten á la vez en nuestra vida intelectual y afectiva. Depende de esos estados, más ó menos conscientes, de energía que siguen á la excitación, van acompañados siempre de una exclamación, de un gesto, de una palabra, de una descarga nerviosa, de la que se ha podido á veces observar el efecto muscular. Efectos mensurables de energía, están igualmente ligados con nuestras emociones simpáticas y conservadoras, tales como el amor ó el odio, la cólera ó el miedo; pero esto no responde al sentimiento estético. La cualidad de lo bello se uniría, pues, á percepciones de un cierto orden, ó mejor á ciertas combinaciones, en las que nuestras pasiones no se interesarían sino en el juego del artista y por nuestro placer.

El murmullo de los juncos en la corriente de un arroyuelo no es música; una acción vívida no es un drama. Una acción real no es bella con belleza artística. La vista de un acto de afección puede provocar en el espectador el estado de alma favorable á la creación del artista, pero no es esa misma creación. El poeta, lejos de copiar la realidad, deduce el hecho de las circunstancias reales; elige uno, compone, y su obra, su comedia humana es también «inútil», en el sentido de lo grosero de la palabra, como lo sería un mármol ó una pintura, á pesar de la diferencia aparente, con relación á la utilidad moral, de la poesía y de las artes materiales.

Un cuadro, cualquiera que sea el asunto, me gusta, ante todo, por la factura, y en realidad, bastaría con colocar sobre una tela algunos colores, para proporcionarme ese placer que procede de la sensación por la extensión coloreada; pero el poeta no dispone de los sonidos, de las líneas ni de los colores. Cuando renuncia á producir, mediante palabras rítmicamente combinadas, imágenes pictóricas ó musicales, es necesario que traduzca emociones simpáticas, sociales; su material no es el color ni el sonido sino la vida efectiva, y entonces el placer estético recibe los afluentes de todas nuestras alegrías y de todos nuestros dolores. La poesía puede, pues, parecer tener por fin la producción de esas mismas emo-

ciones, que son el material de que el poeta dispone para darnos la emoción especial del arte, y éste no es nunca otra cosa que una apariencia.

El interés que tomamos en la obra del poeta, por el sentimiento generoso que nos inspira ó por su actividad social, es accesorio si bien se mira; lo mismo ocurre en pintura y en música cuando el pintor elige una escena emocionante para asunto de su cuadro, ó el músico traduce en melodía una emoción patriótica. El hombre que se emociona por la significación de un canto nacional, no siente como músico. El que se emociona más ante un cuadro por el asunto, no siente como pintor, y no siente como poeta el que es emocionado por una escena de tragedia, sin gozar del arte de su autor. Las emociones sociales, cuando una obra las determina, añaden á la emoción particular del arte, la aumentan y la prolongan, hacen vibrar todas nuestras cuerdas sensibles; pero no todas, sino las selectas tienen categoría de artísticas.

Así, las fórmulas de escuelas desaparecen delante de la crítica. El artista, esto es evidente, nos habla siempre en su obra, ya sea de colores ó de sonidos, nos da percepciones distintas de las que provienen de un simple ruido ó de los objetos coloreados. El poeta evoca en nosotros, mediante palabras, imágenes de todas clases, relativas á las personas, á los lugares y á las cosas que no son

imágenes simples; cuando toma de la vida humana los elementos de una construcción dramática, transfigura la vida, y hasta los novelistas que se llaman realistas debieran mejor, dice Guy de Maupassant que se conocía bien, llamarse ilusionistas; dos experiencias notables, por otra parte, lo han establecido: toda sensación que no produce la fatiga, produce una excitación y resulta por sí sola un placer. Ahora bien, el juego y el sentimiento estético simple aumentan, á lo menos temporalmente, la energía específica del individuo; el placer del arte no depende, pues, esencialmente de las imágenes accesorias que pueden nacer de la obra. Si los hermosos adornos de plumas con que se engalanan los jefes de las tribus del Perú halagan su vanidad, un sentimiento justo de los colores había dado la elección y la composición, y los salvajes encontraron, desde luego, el vivo placer de la vista que nosotros experimentamos.

El arte no pretende tener la utilidad de la ciencia, que es la investigación explicativa de los fenómenos, ni la utilidad del trabajo, que es productor de materias consumibles. Es útil sólo porque hace que se produzca una «estimulación», y la fórmula del arte útil vuelve así á la del arte por el arte.

El problema de las relaciones de la literatura, con la moral, que es el que nos interesa, me pa-

rece ahora fácil de resolver. Los partidarios de la teoría del arte por el arte tienen razón, á mi juicio, si se reservan señalar, juzgando una obra, la disposición moral que esa obra nos deja; se equivocan si quieren que una lección de moral se deduzca siempre como fin del arte; el dramaturgo ó novelista se funda necesariamente en una determinada concepción moral del mundo y se preocupa de describir estados morales, que son buenos ó malos. No ha cuidado, por esto, de predicarlas; ha emprendido experiencias importantes y ha abandonado su discusión á los moralistas.

La moralidad no es el objeto del arte. Sería únicamente una condición del placer dramático. Los hombres de una misma sociedad sienten al unísono; sus costumbres comunes les dispone á sentir determinadas emociones del relato de las mismas aventuras, y experimentan dolor ó placer, según que su esperanza ha sido defraudada ó satisfecha. No es necesario que el acontecimiento contraríe nuestras disposiciones morales, si no sentimos un malestar y como una detención de nuestras tendencias adquiridas, de nuestras inclinaciones, un trastorno de nuestra personalidad, y no nos chocaría ver al pintor cambiar en su cuadro los colores ordinarios de los objetos, más que ver al novelista ó al dramaturgo contravenir á á la observación ordinaria de la vida, gracias á la cual todos los hombres tienen un sentimiento

medio de la verdad psicológica y moral, como tiene un sentimiento medio de las cualidades de un mundo exterior.

Una obra verdaderamente bella, en suma, es una obra sana. Si la moral sale de la experiencia, se deduce, y la experiencia lo demuestra, que el carácter moral de los efectos es uno de los aspectos de la vida humana, y quien no lo vea así no es observador sagaz. Es únicamente cuestión de tacto y de medida acusar más ó menos los rasgos, pero lo que falsea la visión media de la vida; lo que despierta tales imágenes que impiden ó perturban la pura emoción estética, puede ser acusado de falta de probidad literaria ó de pecador contra el arte mismo. En este punto, por lo demás, es preciso confesarlo, las reglas precisas faltan á la crítica; cuando ha tomado de la historia literaria y de la psicología las enseñanzas que de ellas puede recibir, el juicio que formula es por sentimiento ó puramente convencional.

No hay un solo poeta que no tenga su moral, aunque sea inconscientemente. Esto mismo hace de las obras literarias documentos para el moralista. Si tratase de buscar la relación existente entre la moral de los filósofos y la moral de la vida, entre la moral construída y la moral practicada, diría que el héroe de una filosofía es una abstracción que jamás se encuentra en la vida, que el individuo actuando, de carne y hueso, no

personifica nunca ninguna doctrina ó se le escapa siempre por cualquier punto. Ni el estoico puro, ni el cristiano puro, ni el puro kantiano, ni el frío utilitario se encuentran en el mundo. Ninguna disciplina ideal se apodera del hombre entero. El personaje del drama no es tampoco ese héroe abstracto; pero confina con él al mismo tiempo que tiene por modelo al individuo vivo y real. El poeta, por inconsciente ó indiferente que sea, talla siempre su personaje con un relieve determinado, y elige las circunstancias para acusar algún rasgo saliente. Pide á la historia ó á la leyenda aventuras que han conmovido ó emocionado á la imaginación humana, ó bien introduce una acción posible en medio de la vida vulgar; por lo menos dispone siempre los hechos con el propósito de hacer resaltar un carácter que le interesa ó una solución que satisfaga su juicio. Es hombre de su tiempo, está imbuído por las ideas que le gobiernan é interpreta en un determinado sentido los elementos que pone en acción Creando hace una verdadera experiencia moral, y le es permitido concluirla á su gusto. Basta con que la acción sea bien conducida y la experiencia resulte bien hecha. La admiración de las edades falla, y la conquistan obras de literatura cuyo genio es muy diferente.

El dramaturgo y el novelista trabajan, en definitiva, sobre una masa de observaciones positi-

vas. Necesitan crear figuras vivas, verosímiles. Su observación personal de la naturaleza humana interviene sin cesar para comprobar, y algunas veces contradecir, su argumento ó su sensibilidad moral. Después queda el público, el cual juzga con su sentido común, que es, á su vez, resultante de experiencias comunes. Todas las leyes de su arte les llevan forzosamente á las condiciones de la vida.

Si el poeta es justiciero (vuelvo á la cuestión capital del capítulo precedente), no es á la manera estrecha del juez ni por los móviles precisos de la ley. Su obligación no es castigar, sino estudiar las determinaciones individuales de sus causas próximas y en sus dolorosos efectos. Al fin del camino surge el difícil problema de la libertad, de la responsabilidad humana. Nuestra filosofía moral juzga sólo en último extremo la justicia de la ley y la justicia del drama.

CAPITULO VIII

El mecanismo de la voluntad.

Los héroes antiguos: el destino.—El determinismo en Shakespeare: la necesidad sensible; importancia de los móviles de la razón en los hombres de una clase superior; móviles permanentes y móviles actuales (Bruto, en *Julio César*). Análisis de Otelo.—La determinación en Racine.—Análisis del *Británico*.—Leyes de asociación y de sugestión (Narcito-Yago); ley de los contragolpes ó de las reacciones (*Andrómaca*); ley de contradicción ó de contraste (*Coriolano*, en Capuleto de Shakespeare); en la comedia, el Mición de las *Adelfas*. Crisalia, en las *Mujeres sabias*. Alcestes. La Cánula de *On ne ladine pos avec l'amour;* diversas transformaciones de los efectos conforme á la ley general de la acción y de la reacción.—La determinación teológica (un episodio del *Ròmayona*). La determinación en Corneille. Sus héroes enteramente por el bien ó por el mal (Cleopatra de *Rodogune*) Goethe y Spinoza, Schiller y Kant.—Composición literaria (ejemplos tomados de Dumas hijo; *M. de Comors*, de Feuillet). Determinación del género, de la especie y del individuo; la novela realista y naturalista. *Eugenie Grandet*, de Balzac; la Gervasia de *l'Assommoir*. Perfeccionamiento del determinismo del instinto bruto por el de la razón y la conciencia adquirida.

Fidelidad ó libertad, no voy á discutir las doctrinas que se plantean frente á ese dilema; dejo la libertad como potencia para estudiarla, con el drama, en su mecanismo. Aunque la voluntad tenga

en ciertos casos el poder de iniciar verdaderamente una serie en la cadena de fenómenos, los no deterministas pueden aceptar ese modo de acción teóricamente; pero el poeta no puede exponerle en la práctica. El drama es determinista sin saberlo. Su materia es el carácter humano tal como le forjan en cada uno de nosotros las varias y combinadas causas de herencia, educación y medio; crear una figura artística es separar lo que yo llamaría voluntario de la «reacción personal», del héroe, según las circunstancias definidas en que se le ha colocado.

Los héroes de Homero demuestran resistencia y energía. Luchan libremente con el destino; pero no son dueños de la ocasión, y ocurre que un dios infunde en su alma una pasión funesta ó hace nacer circunstancias que producen móviles de acción. Así el hombre no es dueño absoluto de su vida, y el Destino parece la representación de los agentes desconocidos y misteriosos que la dirigen. Esta representación tiene importante puesto en las leyendas sacras de la Edad Media. Se hace una predicción y se cumple por una rara coincidencia de circunstancias. Es de todas las religiones la creencia de que nada ocurre sin la voluntad divina, á la que suponen una intervención arbitraria. Esta intervención divina es discreta en la canción de Gesta; San Gabriel acompaña á Carlomagno; en la guardia

de Durandal hay un diente de San Pedro y sangre de San Basilio. Los varones se exaltaban por la oración; el hombre que reza piensa obtener el auxilio divino y, entre tanto, se auxilia á sí mismo, proporcionándose un móvil poderosísimo, la confianza.

Los trágicos griegos no eran fatalistas porque no creían que los acontecimientos se producían á despecho de las causas naturales; se servían ordinariamente de los dioses para explicar una serie de acontecimientos cuyo lazo de unión no comprendían, y la acción arbitraria de los inmortales era como el eslabón que faltaba á la cadena. Su tendencia, muy marcada, era concordar la acción divina con el orden natural de las cosas, los caprichos de las divinidades con los móviles habituales de la voluntad humana. En *Medea* el coro invoca á Venus en estos términos: «¡Oh, potente diosa! ¡que tu arco dorado no lance nunca contra mí sus inevitables flechas *humedecidas en el veneno del deseo!*» Saint Marc Girardin dice, muy justamente de esta Medea, que sus crímenes son suyos y que lo que la impulsa «es su pasión, otra fatalidad preferida por Eurípides á la del teatro antiguo; porque éramos dueños de ella, porque esta fatalidad no es como la otra, un enigma que el cielo propone á la tierra».

Sófocles y Eurípides son ricos en observaciones acerca de la voluntad. «Un sabio, recuerda

el coro en *Antígona*, dijo una frase memorable: que el mal se presentó con formas de bien á aquellos á quienes los dioses quieren perder.» Eurípides dice, por boca del *Hecubo:*«¡Cosa extraña! Una mala tierra, si los dioses la envían un clima favorable, produce hermosas espigas, y una buena tierra, privada de los elementos necesarios, no produce más que una mala cosecha; pero entre los hombres, el malvado es siempre malvado y el justo, justo, sin que las desdichas alteren su naturaleza. ¿Es la naturaleza ó la educación la que domina? Sin duda que la buena educación es una escuela de virtud, y el que aprende á conocerla conoce también el vicio, tomando por guía la regla de lo bello.» El coro, en *Ifigenia en Aulide*, dice: «Diversos son los caracteres de los mortales, diversas sus costumbres, pero la naturaleza, verdaderamente recta, se revela siempre; la educación contribuye mucho á hacernos virtuosos.»

Los trágicos parecen haber considerado nuestros actos voluntarios como juicios que resaltan mucho de nuestra naturaleza y un poco de nuestra educación. La filosofía enseñó luego, aproximadamente, lo mismo. De que la voluntad es un juicio, deducía Platón que una voluntad libre es una voluntad justa, y el vicio es involuntario. Vale más decir, replica Aristóteles, que el vicio es voluntario en la misma medida que la virtud. Se enreda después en la cuestión del libre albedrío,

una de las que, según Macaulay, han costado á los filósofos trabajos semejantes á los de los condenados en el tártaro griego. Somos libres, juzgaban en el fondo Aristóteles y los trágicos, pero con la doble condición de nuestra naturaleza y de las circunstancias que ponen en juego á nuestras pasiones.

Shakespeare, cuya observación ojeaba los rincones más recónditos, ha sido por eso un curioso analista de la voluntad. Conoce el terreno en que se hunden las raíces de la planta. Sus personajes llevan el sello de las diferencias individuales, y señala estas diferencias hasta en los detalles ridículos. «Hay gentes, dice, que no gustan de oir gruñir á un cerdo; otros á quienes la visión de un gato produce accesos de locura, y otros á los que cuando la cornamusa les suena cerca de la nariz no pueden contener la orina; porque nuestra sensibilidad, soberana de nuestras pasiones, les dicta lo que deben amar ó detestar.» Nos devuelve en forma de imágenes todas las sentencias de Sófocles y de Eurípides. «El cerebro, dice la Porcia del *Mercader de Venecia*, puede promulgar á su gusto leyes contra la carne, pero un temperamento acalorado salta por cima de un buen decreto; de tal modo la loca juventud es un bicho ágil para salvar las redes de ese lisiado: el buen consejo.» Shakespeare ha bordado, sobre un cañamazo homérico, pensamientos punzantes. Mira

á los héroes de la toma de Troya con los lentes de Tersites. Ulises propone un medio, dominar á Ayax, y Aquiles, el uno por el otro; Nestor lo aprueba considerando que «el orgullo es el único punto por el cual puede excitarse á individuos de esa especie». «El orgulloso se devora á sí mismo, hace notar Agamenon; el orgullo es su propio espejo, su propio heraldo y su propio cronista...» Ulises habla con desprecio de Aquiles, «que riega su arrogancia con su propia grasa.» (Acto I, Escena III.)

A medida que se eleva á una clase de hombres más alta, el poeta concede una parte más importante á los móviles de razón en las determinaciones. «Hay ocasiones, dice Casio á Bruto, en que los hombres son dueños de sus destinos; si nosotros somos esclavos, la falta, caro Bruto, no es de nuestras estrellas, sino de nosotros mismos.» Bruto queda solo y habla así consigo mismo: «Desde que Casio comenzó á impulsarme contra César, no he dormido. Todo el intervalo que existe entre la primera sugestión de una cosa terrible y su ejecución, es como una fantasmagoría ó un sueño repugnante; el alma y los órganos mortales están en consejo y, semejante á un reinecillo, el hombre es presa de un estado de insurrección.» (Acto II, Escena I.) Ciertamente que Bruto es dueño de no entrar en la conjuración que amenaza la vida de César; se puede pronosticar, sin

embargo, que será su jefe. Casio, tocando la cuerda sensible, ha hecho segura una resolución que antes no era sino probable. Bruto razona sobre prejuicios innatos en él. Los móviles más poderosos de sus determinaciones son anteriores y perpetuos y los móviles accidentales (su amistad por César) no vencen á aquellos que le persuaden de la necesidad del acto.

Si la fórmula de Shakespeare no es nueva, su observación la rejuvenece. Yago dice á Rodrigo: «¡Tu virtud no vale nada! Depende de nosotros mismos ser de una manera ó de otra. Nuestro cuerpo es nuestro jardín y nuestra voluntad es el jardinero. ¡Queremos cultivar ortigas ó sembrar lechugas, poner una sola especie de plantas ó variedad de ellas, esterilizarle por la pereza ó abonarle por la industria! Pues bien, el poder de modificarlo todo, está en nuestra voluntad.» El poeta imagina un alma independiente y un cuerpo que obedece; pero sabe perfectamente que la voluntad no entra en acción sino mediante una excitación interna ó externa, y coloca nuestros móviles de acción en dos grupos que se contrapesan y cuyo equilibrio la más ligera carga basta á romper. «Si la balanza de la vida no tuviese el platillo de la razón por contrapeso del de la sensualidad, nuestro temperamento y la bajeza de nuestros instintos nos llevaría á las más lamentables consecuencias; pero tenemos la razón para

calmar las pasiones furiosas, los impulsos carnales, los deseos desenfrenados, de donde yo concluyo (la conclusión es de Yago) que lo que llamáis amor es una planta parásita.» (ESCENA III.)

Otelo descubre pronto su naturaleza violenta después de la tumultuosa escena que Yago ha provocado molestando á Casio. «¡Ah, por el cielo, dice, mi sangre comienza á dominar mis más sensatas inspiraciones, y la cólera, cubriendo con sus vapores mi tranquilo juicio, trata de arrestarme.» (ESCENA IV.) Su amor por Desdémona es ciego, y ciegos serán sus celos. En el momento de morir juzgóse á sí mismo. «Un hombre poco accesible á los celos, pero que, una vez víctima de ellos, ha sido arrastrado hasta el fin.» Su sangre ardorosa le pone á merced de Yago. Este, por el contrario, calcula fríamente sus medios; sospecha que el Moro ha ocupado su lugar como esposo; le reprocha haberle dejado de abanderado cuando hizo lugarteniente suyo á Casio; codicia á Desdémona, cuya belleza aguijonea sus sentidos, y, sin embargo, no es ninguno de aquellos móviles el que le impulsa; no son sino la ocasión para obrar mal. Yago es naturalmente malo. Reconoce la noble naturaleza de Otelo y no puede sufrirle. Dice Casio: «Si Casio sobrevive, hay en su vida una belleza que me hace feo.» (ESCENA XV.) La voluntad es en él soberana en el sentido de que los motivos actuales que la ponen én

acción sirven á su predisposición natural, que es de odiar. Su razón quiere el mal y por eso es dueño de sí y procede con método para convencer al Moro.

Se hace ver primero á Casio hablando con Desdémona. La sospecha está despertada; Yago la irrita para que vaya tomando cuerpo y describe los celos con el fin de preparar el camino:

«¡Oh, tened cuidado, señor, con los celos. Los celos son el monstruo de verdes ojos que produce el alimento de que se nutre.» Otelo quiere ver; como duda pide una prueba y cuando la tenga «¡ah, entonces!...» Por lo demás, la sospecha no es insensata. ¿No es Desdémona de aquellas arteras venecianas que piensan menos en abstenerse de las cosas que en tenerlas ocultas? ¿No ha engañado á su padre para casarse secretamente con el Moro? Yago, sin embargo, ruega á éste que no dé á sus palabras otro alcance que el de una mera sospecha. Promete no hablar más de ello y en el mismo instante vuelve pérfidamente á la carga. Desdémona se avergüenza tal vez de su capricho por el amante «color de fango», y la patricia buscará seguramente placeres más refinados... Después sale, luego vuelve y advierte á Otelo del papel que va á hacer para que nada pase desapercibido, y cuanto más falso es, más parece «el honrado Yago». El veneno circula por las venas del desventurado

Moro, se pone furioso, coge por el cuello á Yago, que simula el miedo y le pide una prueba; éste, que tiene ya el pañuelo fatal, lo afirma ahora todo; habla del *hecho* como de una cosa cierta. El Moro, que ha sido llevado á aquel punto, lo creerá todo por una simple presunción sin ver el flagrante delito. Otro que Otelo indudablemente reflexionaria, se tomaría tiempo; pero Otelo es celoso con la misma fuerza que es amante; la duda ha rechazado «la bondad natural de su gran alma». Toda la pasta se ha agriado ya, «tened un dedo malo y él comunicará á las partes sanas el sentimiento del dolor». Otelo no está en estado de razonar; sólo cuando ha ahogado á Desdémona, sus nervios se tranquilizan y recobra la razón.

¡Yago! ¡el mal! Los teólogos, para explicarle, han imaginado una predestinación fastidiosa ó un Satán tentador. En el *Ramayana*, la madrastra que quiere desterrar á Rama para substituirle con su hijo como heredero real, está bajo el peso de la maldición de un Brahama á quien ella injurió siendo niña. «Vió con los colores del bien lo que era mal, y su alma, turbada por las influencias de una maldición, no comprendió que su conducta era culpable... «Bajo el peso de la maldición Kakoyi cayó fatalmente bajo el poder de Mánthara; cogió ella, pues, á la gibosa de instintos criminales, y en sus brazos la estrechó fuertemente contra su corazón.» La teología de los Indios se ocupó

también de conciliar la libertad de las almas individuales con la universalidad absoluta de Brahama. Comparaba la acción de Brahama sobre las cosas, con la de las lluvias sobre las plantas, mientras que los caracteres que la distinguen dependen de una causa especial que es la semilla. Merced á esta imagen, Brahama no es responsable á este mal. Pero este problema sale de nuestro tema. Volvamos al drama para estudiar en él esta vieja figura del hombre colocado entre sus genios, bueno y malo.

En la tragedia de Racine, es Nerón entre Burro y Narciso. La escena en que éste último decide á su amo á envenenar á Británico, es un ejemplo apropiado para demostrar el mecanismo de la voluntad. Paul Janet señala el perfecto cumplimiento de la *ley de sugestión* derivada de la *ley de asociación*, y por la cual á un sentimiento sigue otro sentimiento que ha sido despertado con el propósito de hacerle nacer. Narciso, para llevar á Nerón por donde quiere, despierta en él la desconfianza y el temor; luego excita su amor y sus celos; por fin se dirige á su orgullo y á su impaciencia por dominar. Narciso es el Yago de Nerón, más débil sin duda. Nerón no tiene el alma valiente y leal de Otelo; su instinto es perverso y su violencia sabe disimular. Sus «tres años de virtud» no le han habituado al bien; aquella virtud le estaba impuesta y le pesaba.

Así Narciso no tendría necesidad de tanta habilidad para llevarle al crimen, si Nerón no se encontrara, por otra parte, influenciado y dominado todavía por Burro.

El poeta llama primero á Nerón ante su madre, que le expone lo que ha hecho por él y se justifica, no sin dejarle ver alguna ternura. Nerón finge ceder; pero no es Agripina aquella obrera del crimen, la que podría desviarle del delito que medita; no la sufre sino colérico, y aquel crimen le librará de ella. Es la voz de Burro la que le detiene. Burro, cuando él le declara su abominable propósito, se horroriza y le pinta el fatal encadenamiento de los crímenes frente á las dulzuras de un reinado virtuoso, le suplica y se arroja á sus pies. El poeta ha colocado el alma de Burro en el platillo en que las cualidades simpáticas del tirano serían un peso demasiado leve. Sobreviene Narciso y no le cuesta trabajo hacer caer el otro platillo; su genio del mal sopla del lado á que la voluntad de Nerón se inclinaba por sí sola. Una circunstancia cualquiera hubiera podido salvar á Británico del veneno de Locursta; pero nada hubiera evitado que Nerón llegara á ser criminal. En este momento no es todavía sino un «monstruo naciente». En eso está el interés trágico y moral de aquella hermosa obra.

Ningún poeta, dice Paul Janet, ha calculado más seguramente que Racine los efectos del de-

terminismo moral. Sus héroes y sus heroínas quizás se analizan demasiado á sí mismos. En *Británico* se puede estudiar la ley de la sugestión; en *Andrómaca* la de las *reacciones*. Oreste amaba á Hermiona, que no le quiere; Hermiona quiere á Pirro, que no la ama; Pirro ama á Andrómaca, que no le quiere. Estos personajes forman tres parejas de términos opuestos que se repelen y se atraen á la vez. Hermiona y Pirro son los términos medios de una proporción, de la que Orestes y Andrómaca son los extremos. El interés del drama está en el movimiento de los términos medios. Sólo Andrómaca es dueña de sí misma porque tiene un sentimiento del deber, de que los demás personajes parecen no tener idea. Todavía vacila entre el amor conyugal y el amor materno; dos fuerzas que la dominan alternativamente. «Todo parte de Andrómaca y ella misma, hasta su suprema resolución, apenas es dueña de sí misma.» Racine no hace obrar al libre albedrío y desarrolla sólo las leyes de las pasiones, «tan inflexibles como las de la caída de los cuerpos.»

Paul Janet ve además una *ley de fluctuación*, oscilación mecánica (que es el procedimiento de los monólogos de Racine) de una pasión á otra; del amor al odio y del odio al amor; y una *ley de transformación*, por la cual un mismo sentimiento reviste formas de otros muchos: así el amor de Fedra es tristeza, vergüenza, remordimiento, de-

seo, esperanza, celos, odio, terror, desesperación, sentimiento hasta el suicidio.

Yo distinguiría además una ley de *contradicción* ó de *contraste.* ¡Cómo salta el *Coriolano* de Shakespeare cuando quieren dominarle! ¡Bastante has hablado!—le gritan los tribunos—. ¡Demasiado! ¿Demasiado? Él arrancará aquella «lengua de la multitud», aquella magistratura maldita. No hables, no supliques, dice *Capuleto* á su hija *Julieta*: la mano se va á ti.—Eres demasiado brusco—objeta lady Capuleto—. ¡Dios santo! ¡Me vuelvo loco!... Su hija se casará con el Conde de París ó irá á hacerse ahorcar. «Semejante manera de coartar una hija al matrimonio, escribe Taine, es propia de Shakespeare y del siglo XVI. La contradicción es para aquellos hombres lo que la visión del rojo para los toros: los enloquece.»

Pero esta ley del contraste se observa singularmente en la comedia. Ofrece al poeta cómico el recurso de embromar á sus personajes, provocando por los excesos de uno de ellos los excesos del otro. El Mición de las *Adelfas* de Terencio exagera su indulgencia para Esquinus, tanto como su hermano Demea exagera la severidad, y cuando quiere calmar á éste, finge una libertad de costumbres que espanta. «¿Esquinus juega? Yo le daré dinero... ¿Ha roto una puerta? Se compondrá. ¿Ha destrozado un vestido? Se arreglará.»

Alcestes no tendría tantas «salidas» si Filinto

no la azuzara, y Filinto sería menos rechazado si no le contraría Alcestes.

¿No es un medio de hacerse amar de algunas personas, mostrarlas desdén? Agustín Moreto ha escrito una hermosa comedia *(El desdén con el desdén)*, en la que un enamorado conquista así á una desdeñosa. Profundamente verdadera es también la Camila de Alfredo de Musset. «Desde que sale de las sombras del claustro para entrar en el mundo real, nos dice Jules Lemaitre, se convierte en mujer y olvida todo lo que había aprendido. Ella, que no creía en el amor, desde el momento en que se ve desdeñada, ama, sufre, siente celos y siente también el despecho, la coquetería, el feroz egoísmo de la pasión. «Perdican, hace un poco la corte á Rossette, porque es joven, y sobre todo, por dar celos á Camila; pero el beso que esta vanidosa se deja dar, mata á la pobre niña, que es «la dulzura y la inocencia, con muy poca conciencia y muy poca reflexión.»

Se podría observar también que el amor de Hermiona se cambia en odio con iguales furores; que en todos, á un período de exaltación, sucede uno de depresión, durante el cual el hombre está dispuesto á conceder lo que negaba poco antes. Son transformaciones de efectos que se hacen de diferentes maneras, conforme á la ley general de la acción y de la reacción, á la cual no escapa el mecanismo de la voluntad.

Janet quisiera que se estudiaran las tragedias de Corneille como él ha estudiado las de Racine. En éste, dice, la pasión domina demasiado y el dominio sobre sí mismo, la victoria moral y rarísima. Uno y otro poeta reunidos nos dan entero al hombre moral, emociones y voluntad; el hombre intelectual queda fuera.» Domine el hombre á sus pasiones ó se entregue á ellas la voluntad, no es por eso menos determinada. El honor en Rodrigo, la fiereza patricia de Cornelia son sentimientos apasionados. El orgullo de la virtud se exalta por la lucha y, si es preciso, arroja algún sofisma en el platillo de la balanza. En Paulina, es cierto, triunfa como en la Monima de Racine el sentimiento, más modesto, de la honradez. Paulina es fuerte y tiene sangre fría; no será vencida en el combate para que se prepara. En suma, esos héroes y esas heroínas de una pieza son de aquellos á quienes una impulsión nativa y profunda arrastra necesariamente. Nuestra voluntad, si somos virtuosos, quiere el bien, y haciéndole, hacemos lo que queremos.

Corneille creaba también sus malvados de una pieza. Su Cleopatra quiere el poder; odia á Rodogune, á quien aman sus dos hijos, y trama la pérdida de los unos por los otros. Ha hecho perecer á Seleuco, y va ahora á envenenar á Antioco; apenas si sus crímenes la cuestan el menor esfuerzo. Sospechan de ella, y bebe para que su

hijo beba después; su odio dura hasta la muerte. Es una mujer engendrada para el mal, y quizás no será una paradoja decir que los personajes de Corneille son, por el contrario, de aquellos en que la voluntad tiene menos que hacer.

En una conferencia interesante sobre las relaciones de Gœthe con Spinoza, Jorge Gellinck ha hecho una observación justa. Si Gœthe fué dichoso y alcanzó aquella olímpica serenidad, que tanto le censuraron, no fué porque no hubiese sido víctima de las asechanzas y pequeñeces de la vida. Pero su inteligencia fué dichosa, y su constante cuidado fué librarla de los cuidados vulgares. Este esfuerzo se ve claramente en Willielm Meister, en Egmont y en el segundo Fausto; el verdadero héroe de la libertad intelectual es sobre todo el mismo Gœthe, tal como se nos presenta en sus Memorias. Spinoza, cuyas lecturas hicieron sobre él tan grande impresión, había entendido así la liberación de la voluntad, rescatada á nuestros apetitos por la razón. Pero Spinozà, abismado en la contemplación del ser, olvidaba el valor del individuo: Gœthe, poeta y artista, consiguió la teoría del gran todo inmóvil, mediante el sentimiento de una eterna renovación de la naturaleza viviente.

Finalmente, acepta la última contradicción del spinozismo, llevando nuestra lógica fuera del mundo de los hechos.

Gœthe, dice aún Gellinck, no fué spinozista, como Schiller kantiano; no tuvo dificultades para encontrar un término medio entre el hombre «noumenal», que este último concebía libre; y el hombre «empírico», que consideraba dependiente de la sensibilidad. El poeta, al parecer, se mantiene por encima de la opinión del yo espiritualista, que demuestra su libertad afirmándola.

El hombre más dueño de sí mismo, en el fondo es el más razonable, es decir, el que tiene más móviles á su disposición. Piénsese lo que se quiera del poder de la voluntad, es necesario que ese poder realice algún móvil de la razón, y, en último término, nuestra facultad de querer tiene aproximadamente nuestra facultad de juzgar.

¿No es regla de composición literaria que el temperamento de cada personaje explique su conducta y permita preverla, dadas las circunstancias? «Es necesario que obedezca á su temperamento y haga siempre lo que, según la lógica de su carácter, es verosímil que haga. El marido de *Diana de Leyx* y el de *La Princesa Jorge* matarían al amante al averiguar que eran engañados. El marido de *La mujer de Claudio* mataría á su mujer. Pero si los maridos de *Suplicio de una mujer* y de *Mr. Alfonso* matasen y el de *Diana de Leys* no, podemos asegurar que habría en la sala un movimiento de protesta. En la *Princesa de Bagdad*, cuando se ve en el segundo acto á la

mujer que no tiene nada que reprocharse, comprometerse por gusto, desabrochando su chaqueta para hacer creer que es culpable, ¿por qué protesta el público? Porque nada de lo que hasta aquel momento hemos visto de la *Princesa de Bagdad* por extraña, por nerviosa, por desequilibrada que nos parezca, autoriza para esperar de ella tan extraordinaria locura.»

Feuillet quiere castigar á *Mr. de Camors*, se humilla mediante la vergüenza de que le puedan juzgar capaz de un crimen contra su mujer. Sería fácil á Camors disculparse; otro lo toleraría, él muere lentamente ante la afrenta, herido en su orgullo; la alegría que esperaba conseguir le está negada por la condición misma de su carácter. ¿Puede haber un desenlace más dramático ni más hábil?

Es posible distinguir en el estudio de un carácter la determinación genérica, la específica y la individual. Se ha hecho frecuentemente una observación comparando el teatro francés con el de Shakespeare; la de que Voltaire, por ejemplo, que ha sido buen pintor de los celos, se detiene en los caracteres genéricos, mientras que Shakespeare indica siempre los específicos. En Molière, Tartufo tiene un carácter específico que es: *la oreja encarnada y el color muy bueno*. Pero la novela sólo busca lo individual, lo particular; realista ó naturalista la escuela moderna, por eso mismo es «fatalista».

Los héroes genéricos, como los ha pintado la comedia antigua, no son individuos. El personaje que ellos representan: el avaro, el hipócrita, el distraído, el vanidoso, es un tipo más ó menos general que lleva los mismos caracteres comunes á otras varias especies. No es necesario saber si el avaro de Platón ó el de Molière, por ejemplo, es sanguíneo ó nervioso, gordo ó delgado, si es doctor, banquero ó trabajador, y aun menos, si nació de padres que le transmitieron su vicio con la sangre ó le han educado por la costumbre ó por el contraste (el hijo de Harpagon sería voluntariamente pródigo, y es aplicación nueva de la ley enunciada más arriba); Shakespeare sólo desciende en la investigación de los caracteres, tanto como lo permite la lente de aumento del teatro. La novela, por el contrario, porque mira de más cerca al individuo, puede ir de las últimas causas á las primeras; invierte en cierto modo el antiguo método de investigación; no toma el carácter sintético, constituído casi á primera vista sobre semejanzas evidentes; profundiza más en el análisis y busca las diferencias que se le habrían escapado. Los héroes genéricos se encuentran, naturalmente, en su categoría; no se pregunta nadie por qué. El héroe individual pertenece fatalmente á la suya. El novelista nos dice que causas fisiológicas y sociales le hacen tal cual es é impiden que sea de otro modo; sus mil

hilos entrecruzados limitan el espacio en que él se hace la ilusión de moverse libremente; la envuelven en una red invisible, de las que no sabría romper las mallas.

Balzac, en *Eugenia Grandet*, había mostrado con rara perfección las influencias de la costumbre y de la herencia. Una madre, una hija y una criada viven tristemente, esclavizadas y empalidecidas bajo el poder del rico Grandet en una casa de Samour. De pronto, inflamada por el amor, Eugenia se transforma un instante; pero pronto, vencida, desalentada, vuelve á sus costumbres infantiles. Se casa y queda viuda; su padre y su madre no están allí, y, sin embargo, la rica Mme. Bonfous, no obstante sus ochocientas mil libras de renta, vive como había vivido la pobre Eugenia. No enciende fuego en su casa sino los días en que en otro tiempo su padre la hubiera permitido encender; viste siempre como vistió su madre. Su alma delicada aparece oculta por tantos fríos.

Zola se ha entretenido voluntariamente en pintar las crisis de una naturaleza vulgar que bajo la acción de un fermento depositado en ella se altera y se degrada insensiblemente. La voluntad en la Gervasia de *l'Assommoir* está en un estado de indiferencia, que la obliga á seguir tal ó cual camino, según lo que las circunstancias ordenen. Si Coupeau no cayera desde el tejado,

y, por tanto, no adquiriera durante su convalecencia el vicio de beber, Gervasia seguiría siendo la mujer honrada y laboriosa que al principio vemos; pero cuando Coupeau ha aprendido el camino de la taberna, Gervasia le sigue á su vez, porque el fondo de su naturaleza es dúctil; ha sido concebida durante la borrachera de su padre y de su madre, entregados á la bebida, y he aquí el germen hereditario, la fatalidad fisiológica, reemplazando al destino.

Podría analizar un gran número de obras; encontraría siempre lo mismo; de un lado la determinación de la voluntad por motivos que producen la herencia, el temperamento, la educación, el medio, las circunstancias actuales; y de otro lado, el poder de la razón de producir móviles nuevos, que son débiles si no han arraigado en el terreno de la sensibilidad:

...Est il quelque défense,

ha dicho nuestro caro La Fontaine.

Qui l'emporte sur le desir.
Quand el hasard fait naitre un sujet de plaisir.

El drama en sus detalles muestra la fatalidad; en su conjunto muestra el perfeccionamiento del determinismo del instinto bruto por el de la razón y el de la conciencia adquirida. El hombre, por último, tiene el sentimiento de una libertad moral, que quizás es relativa, y, sin embargo,

basta para que él se considere á sí mismo responsable. La obra del poeta tendrá un valor superior si consigue fortificar la acción de los móviles justos, si nos inspira, como dice La Bruyère, sentimientos nobles y generosos. Añadiré que una obra bien hecha, aunque sin fin expresamente moral, interesa siempre al moralista, porque enseña acerca del valor práctico de los móviles y se basan en el modo de educación más propio para preservar y reparar la salud moral.

CAPÍTULO IX

Los héroes patológicos.

Los locos *(Le roi Lear)*.—Los locos del egoísmo y por ambición (Argan en el *Enfermo imaginario*, Harpagou, de *L'Avare*, la pareja de *Macbeth)*. Los locos por amor. Los amantes fetiquistas de algunas novelas modernas. Amores extralegales *(René*, un drama de Ford). *Torcuato Tasso,* de Goethe.—Los locos morales (del *Mentor*, de Corneille, al *Don Juan*, de Molière). Los fanatismos (*Don Quijote*, etc.) Los locos lógicos. El Robespierre de Taine y de los tres poetas alemanes. *Los Girondinos*, de Griepenkest; la *Muerte de Danton*, de G. Büchner; *Danton y Robespierre,* de Hamerling). Las extravagancias, en la comedia.

La cólera, escribió Séneca, es una locura pasajera. Las pasiones violentas pueden llegar á un grado en que el apasionado presenta, en efecto, los caracteres fisiológicos de la locura; pero su pasión está dentro de su carácter, y no depende de una irregularidad funcional, mientras que la del loco está producida por una actividad enfermiza de los centros nerviosos que altera sus ideas y sus sentimientos.

La mayor parte de los poetas y los novelistas no han tratado de pintar verdaderos enfermos. Hasta aquellos que han dado á las pasiones la

magnitud de la locura, han tomado sus personajes en los confines de la patología mental más que en los dominios de ella. Si es cierto que en las obras modernas algunos temas son verdaderamente «patológicos», los escritores, esto es digno de mención, han elegido los modelos preferentemente en ciertas clases de enfermos; frecuentemente en los casos mixtos, que interesan á la vez á la patología ordinaria y á la psiquiatría, y entre los degenerados ó hereditarios cuyo estado de desequilibrio no implica insensatez absoluta.

El hombre regular, de inteligencia ordinaria, es un débil en la serie de los irregulares; pero el hombre de inteligencia superior será un degenerado superior. La conciencia no ha desaparecido en los irregulares, y por esto siguen siendo interesantes. El poeta y aun el novelista no les siguen hasta el estado de demencia al que muchos de ellos llegan á través de las formas más variadas del delirio, como los regulares que llegan á ser maníacos ó melancólicos bajo la influencia de una causa ocasional poderosa, y pueden llegar también á la locura si tienen una predisposición particular.

Shakespeare se atrevió, sin embargo, á presentar un loco en escena. Verdad es que el interés del *Roi de Lear* está en el drama de familia, en el afecto y la desgracia de Cordelia. La ópera

moderna ha presentado al rey Carlos VI con Odete. Dejemos esos raros ejemplos de delirio crónico para venir á los apasionados que han estado más ó menos enfermos. Clasificándolos con arreglo á los sentimientos que nos presentan en estado de perversión ó hipertrofia, tendremos los locos por egoísmo, los locos por amor, los locos morales, los fanáticos y los locos lógicos. Otros individuos que no entran en esa clasificación, aunque bien estudiados, no nos enseñaran tanto (1).

Los críticos de Molière no dejan de señalar con el dedo su personaje del *Malade imaginaire*. «En esa obra, escribe Geoffroy, se ve hasta qué punto el amor desordenado á la vida es destructor de toda virtud moral. Argan, dedicado á la medicina, esclavo de Mr. Purgon, es también un marido tonto y engañado, un padre injusto, un hombre duro, egoísta y colérico. «Egoísta», es la palabra exacta. Pero Argan es, en primer lugar, un hipocondríaco, un verdadero enfermo, y en el fondo un pobre hombre. Imagina tener todas las enfermedades de que los médicos le hablan; está enfermo de manía patológica. En él, el instinto de conservación obra en su forma inmediata; su egoísmo es, á la vez, el más tímido

(1) Molière nos ofrece dos ejemplos de egoísmo pasivo en Argan y en Harpagon.

y el más exclusivo de los sentimientos simpáticos por los cuales está ordinariamente equilibrado en el hombre sano.

TOINETTE *(á Cleante).*

¿Qué quiere usted decir con su buena cara? El señor la tiene mala; y son unos impertinentes los que le han dicho á usted que estaba mejor. Nunca ha estado tan mal.

ARGAN

Tiene razón.

TOINETTE

Anda, duerme, come y bebe como los demás; pero esto no es obstáculo para que esté muy malo.

ARGAN

Es verdad.

(ACTO II, ESCENA III.)

Argan es un débil Harpagon; no aparece menos desequilibrado que él, si se atiende á lo absurdo de su conducta, á lo angustiado que le hace vivir el miedo á los ladrones y á sus ideas de suicidio cuando se cree robado.

«¡Ah! ¡Mi pobre dinero! ¡Mi pobre dinero! ¡Todo ha concluído para mí, y ya no tengo nada que hacer en el mundo! ¡Sin ti no puedo vivir!» (ACTO IV, ESCENA VIII). Su amor á la propiedad no es un vicio, sino por ser excesivo, y las cualidades afectivas del hombre han convertido en él el placer de tocar el oro en una verdadera explosión.

«Si yo quisiera—dice Saint Marc Girardin—

pintar la avaricia en un sermón y hacerla odiosa; si yo dijera que esa pasión lo hace olvidar todo, el honor, la amistad, la familia; que el avaro prefiere su oro á sus hijos; que éstos, seducidos por la avaricia de su padre á las mayores necesidades, se habitúan pronto á no respetarle, y que esa rebelión de los hijos es el castigo de la avaricia del padre; si yo dijera todo eso en un sermón, ¿quién se asombraría?...»

Indudablemente; pero el sermón no corregiría jamás á un padre avaro á la manera de Harpagon. Un Harpagon es tan maníaco al besar su «querida cajita», como un Argan al tomar carminativos y pociones cordiales.

Aunque Molière no pretendía pintar casos mórbidos, la observación de sus modelos le dió los síntomas de la enfermedad. Esta observación conviene también al *Macbeth* de Shakespeare. Argan no se preocupa sino de cuidar su cuerpo, y Harpagon de cuidar su dinero; en los Macbeth, el egoísmo se hace activo, agresivo; el instinto de conservación se ensancha y toma la forma de la ambición material. Un violento deseo de poder empuja hacia el crimen á aquella pareja terrible; sufre el vértigo del asesinato y luego los trastornos físicos aterradores del remordimiento. Shakespeare, sin duda, los había observado en la realidad. Esto le condujo á vestir á los personajes de Holinshed la librea patológica, y creó de esta

manera dos tipos de criminales perfectamente caracterizados.

La aparición de las brujas, indicada en el texto de la crónica, dió al poeta un recurso dramático. Banquo ve á las brujas como Macbeth, y no es presa entonces de la alucinación. Pero la profecía de su futuro reinado le choca de distinto modo á como choca á Banquo la promesa de una descendencia real. Macbeth sufre un trastorno instantáneo; el delirio ambicioso sé implanta en su cerebro como un rayo, y las palabras que pintan su actitud denuncian también su extrema emotividad. Es impotente para dominar el trastorno de sus nervios; es incapaz también de comentar la sugestión mágica. Denuncia por esa confusión su debilidad mental y la debilidad de su voluntad; quisiera que la fortuna le coronase sin tener que servirla. El crimen se prepara en su cabeza, en cierto modo fuera de su conciencia; el cuchillo que tiene en la mano le parece que está cubierto de sangre, indicándole lo que debe hacer; es juguete de aquella visión cruenta, y los ojos son ahora los locos de los otros sentidos.

Lady Macbeth conoce la debilidad de su marido, le arrastra á obrar, sabe apoderarse de él por la sensualidad, que le hace dócil.

Le pone el crimen á su alcance, y cuanto más próximo está, Macbeth más aterrado se siente. Fuerza todos los resortes de su ser, y finalmente,

todos se rompen. En la escena del banquete, es presa de una verdadera alucinación. Ve el espectro de Banquo, asesinado hace muy poco tiempo, sentado en el lugar que tenía señalado, y nadie, sino él, le ve. Si Lady no le recordase al oído que es necerario mostrarse humano y le excusara ante sus convidados, alegando que él había sido así en su juventud.

Lady Macbeth parece la más fuerte; sucumbirá la primera. A su marido, espantado porque tiene sangre en la mano, le dice que con un poco de agua quedará lavado el crimen; toda su seguridad no la salva, sin embargo, de los trastornos fisiológicos. Tiene menos moralidad que su marido; la carencia de todo sentimiento social la hace inferior á él. Su escasa sensibilidad moral, producida por impresiones de sus sentidos (hubiera herido á Duncan, si dormido no le hubiera parecido su padre). Del mismo modo, sus remordimientos están hechos de impresiones materiales de la vista y del tacto. Es, en suma, una neurósica de una constitución tan inestable como tenaces son sus ambiciones. Ya en la escena en que la muerte de Duncan es descubierta, se desmaya, y es necesario llevarla á otro lugar. Luego pasa malas noches; sufre accesos de sonambulismo, y el poeta, nadie ignora con cuánto arte, nos la presenta en uno de esos accesos.

Sea cual sea la especie de sonambulismo de que

se trate, ese estado mórbido se desarrolla, sabido es, en el histerismo, y á veces va acompañado por alucinaciones impulsivas. Lady Macbeth frota durante el sueño sus manos manchadas con la sangre de Duncan. ¡Oh, qué idea; voy á manchar mis manos!—exclamó un día la Rachel, preocupada porque había de representar aquel papel, y así pudo reproducir aquel gesto inferior, instintivo sin salir de la verdad; bastó para ello, en efecto, con que el gesto denunciase el origen de la alucinación final. El germen quedó sembrado en el espíritu de Lady Macbeth por las palabras de su marido después del asesinato. Repite las mismas palabras durante el acceso. Todos los perfumes de la Arabia no bastarían para purificar su manecita. En eso está profundamente indicado su mal. Una idea puede en este caso llegar á ser la causa inicial de cambios orgánicos, en lugar de ser resultado de ellos; es lo contrario de la evolución psíquica normal que va de abajo á arriba y no de arriba á abajo.

Pasemos ahora á los locos por amor, y de ellos, en primer término, á los «fetiquistas».

El fetiquismo en el amor, estudiado por Binet, es exactamente la elección de una parte de la persona amada; los ojos, las manos, los cabellos, la voz, el olor, en tanto, entiéndase bien, que esa parte preferida es amada exclusivamente ó toma una importancia exagerada, produce una obse-

sión ó provoca un deseo demasiado intenso, y el enamorado fetiquista sale, en una palabra, de las condiciones normales del amor. Binet ha tomado ejemplos de *La femme génante* de Droz, de una novela de Dumas (hijo), *La Maison du vent*, de la *Bouche de Mme. X...* y de las *Baigneuses de Trouville*, de Adolfo Belot.

Una cualidad anímica puede también ser objeto del fetiquismo, cualidad buena ó mala, falta de carácter, carácter imperioso, etc. Binet cita la *Lydia* de Dumas (hijo), la *Rosalba* y la *Vellini* de Barbey d'Au-rrevilly. Rosalba seduce á su amante por la simulación de un poder refinado, y la Vellini, fea, arrugada y amarilla como un limón, fascina al suyo por la ferocidad de su amor odioso, siempre dispuesto á usar el cuchillo.

Podrían citarse otros ejemplos. ¡No se ignora el extraordinario de excitación que Zola atribuye al olfato! Nuestra moderna novela, por otra parte, se funda en la patología. Si la mayor parte de las heroínas de Octavio Feuillet son, como ha dicho un crítico, neurósicas del gran mundo, el novelista los ha tomado por los menos en los salones por él frecuentados y nos los presenta complacientemente como meros casos patológicos, cuyos nervios pueden servir de excusa. Pero los Goncourt han pintado en *Germinie Lacerteux* una histérica sin disfraces. No faltan otras que añadir á esa. No había bastante con la novela y se ha

llevado al teatro la *Renée* de *La Ralea*, tan pervertida como enferma. Este género de literatura no señala, á mi juicio, un buen camino. Los casos de psicosis calificados no pueden nunca ser estudiados por el novelista como lo son por el clínico: el degenerado no puede ser personaje de un drama ni agente responsable sino mediante una ficción del poeta; la manera libre y genial de Shakespeare no está al alcance de cualquier aprendiz de tallista, y ocurre en las obras modernas que el interés literario decrece á medida que el cuidado científico aumenta. En todo caso es una verdadera lástima que escritores mediocres pongan mano sobre asuntos superiores á ellos. Cansará pronto esa clínica novelesca, y el sentimiento moral prohibirá á los escritores sacar á luz ciertas pinturas que son peligrosas, dada la propensión del hombre á imitar.

Hay otras situaciones que pueden considerarse dentro de la patología del amor: á saber, una excesiva ternura paternal como la que encontramos en *El padre Goriot*, de Balzac, ó la pasión del hermano por la hermana en *Renée*, de Chateubriand. Un contemporáneo de Shakespeare, el poeta Ford, llevó á la escena los amores incestuosos de un hermano con su hermana en un drama cuyo título es notable (1). Realmente esos

(1) «Es lamentable que sea una p...»

amores se manifiestan normalmente, y su anomalía consiste sólo en el ser amado. Esta anomalía, por otra parte, no es un trastorno mórbido, una perversión sexual, comparable con la locura de los degenerados. Es que las costumbres no han opuesto á nuestros deseos un límite tan infranqueable que no puedan saltar por cima de él, y la pasión hace á veces reaparecer bajo el hombre civilizado al primitivo, al simple animal cuyos apetitos naturales no han sido formados obedeciendo á ningún mandato externo.

En esta serie puede incluirse el *Torcuato Tasso,* de Goethe, en el cual la emotividad habitual á los poetas y á los artistas se extrema hasta el punto de acusar un principio de degeneración. La necesidad de excitación á que cede, acusa por lo menos un estado neuropático, y Goethe no ha olvidado pintarle, por boca de Antonio, como desobediente á los consejos del médico, bebiendo vino puro, comiendo manjares con muchas especias y dejándose seducir como un niño por todo lo que halaga su paladar. (ACTO V, ESCENA I.) El amor que le inspira la princesa de Este es causa ocasional de una perturbación mental que se manifiesta por melancolía y monomanía persecutoria.

«Sólo teme á los hombres el que no los conoce —dice Alfonso de Este—, y el que los evita deja de conocerlos muy pronto. Esto le ocurre á Tas-

so... Si se pierde una carta, si un criado sale de su casa para servir en otra, «inmediatamente ve una traición y una artería que trabajan sordamente para perderle. (ACTO I, ESCENA II.)» En efecto, le vemos desconfiar del discreto Antonio cuando éste le ayuda, luego de la amable Eleonora que le aconseja, luego del duque, y, por último, á la princesa, en la que ve un instante la Armida de su poema. Las atenciones que se le guardan las interpreta mal. Si el duque pretende guardar su manuscrito para conservarle en su forma primitiva, el desgraciado poeta cree que quieren impedirle que lo pula. No está nunca tranquilo en un sitio; le molesta que le retengan. Él mismo se juzga débil, desenfrenadamente orgulloso, excesivamente sensible y sombríamente obstinado. (ACTO IV, ESCENA IV.)

«Su espíritu—hace notar Antonio—quiere abarcar á la vez los últimos extremos de todas las cosas. (ACTO III, ESCENA IV.) Toma pie del cariño de la princesa para estrecharle entre sus brazos, y se compromete por aquella explosión amorosa que no ha sabido reprimir. Su razón vacila, «el timón está roto, el navío cruje por todas partes y el suelo se abre bajo mis pies».»

Aquella figura inquieta llena la escena; el drama, no obstante, nos deja una impresión de serenidad y de reposo característico de las obras de Goethe. Este gran poeta procedía á la manera de

los pintores que hacen el reposo en torno de la figura principal y la dejan destacarse sobre un fondo tranquilo; los cuatro personajes que rodean al Tasso permanecen tanto más tranquilos cuanto más se agita él; el desventurado no deja ni un momento de ser atractivo, y no quitamos de su frente la corona de laurel, puesta en ella por una noble mano.

La manía razonadora y la locura moral son, según una definición reciente, estados subdelirantes muy próximos, que corresponden aún de la psiquiatría. Los locos morales son degenerados; pueden ser, sin embargo, inteligentes, cultos y perfectamente correctos. Saben que un acto es punible, pero no comprenden que es inmoral. Muchos individuos hay én el mundo en estados próximos al que definimos, y yo no vacilaría en contar entre ellos á los embusteros; ¡hasta tal punto es envilecedora la mentira!

El embustero de Corneille divierte al principio. Puede creerse que falta á la verdad por deseo de agradar; aquel émulo de Digesto quiere introducirse, «á título de valiente», al lado de las señoras; se atribuye cargos que no tiene y cuenta fiestas acuáticas que no ha dado, describiéndolas como un artista. Su criado Clitón no comprende lo que habla.

Mais parlons du festin: Urganda y *Melusina,*
N'ont jamais sur-le-champ mieux fourni leur cuisine;

vous allez au delà de leurs enchantements
vous seriez un gran maître à faire des romans.
(ACTO I, ESCENA V)

Bajo el defecto, sin embargo, se oculta el vicio. Dorante hace engrandecerse á su padre, y Geronte resultaría ridículo si el poeta no le diese una dignidad que hace resaltar la bajeza del hijo. La aventura termina bien; era preciso para la comedia; pero Dorante no se corregirá nunca; improvisa los embustes sin darse cuenta, por temperamento, y ni siquiera se figura que no es estimado.

¡Cuán inocente resulta al lado del *Don Juan*, de Molière! El Dr. Despine, uno de los primeros que estudiaron la locura moral, encontró muchos caracteres de ella en el *Don Juan*. Este personaje, dice, carece de todo buen sentido, y Sganarello caracteriza bien en la primera escena la locura moral de su señor. Este mismo termina así el retrato de su propio carácter: «No hay nada, dice, que pueda contener la impetuosidad de mis deseos... ¡Ah! No nos preocupemos del mal que pueda ocurrirnos, preocupémonos sólo de lo que pueda darnos placer.» Violencia en las impulsiones, sencillez en el vicio, imprevisión en la conducta, disposición de espíritu que le lleve á no preocuparse de los castigos remotos, tranquilidad moral en el crimen, perversidad de instintos y refinamiento de la perversidad; el Dr. Despine

encuentra en *Don Juan* todos esos caracteres del tipo criminal. Hace notar de paso la respuesta de Dumollard ó las excitaciones del capellán de la prisión. «Pero cúbrase usted, señor cura; el tiempo está frío y podría ustèd constiparse.» De igual modo contesta *Don Juan* á su padre, cuanto acaba de hablar muy noblemente esta frase burlona más ofensiva que la injuria y el ultraje. «Señor, sentado hablaría usted más cómodamente».

Si la interpretación de Despine es aceptable para el *Don Juan* no acierta tanto cuando ve en el *Misántropo* ó en *Don Quijote* la pintura exacta de las pasiones de origen moral que se llamàn fanatismos. Cervantes ha pretèndido satirizar los espíritus quiméricos más que pintar expresamente una forma de delirio.

Reclamo el beneficio de esta observación para la pintura de la locura lógica no menos difícil de definir que la locura moral. El Robespierre de algunos poetas alemanes poco conocidos en Francia, y desde luego el de Georges Büchner nos ofrece un tipo de ella; pero no se puede separar á Robespierre de los demás héroes de la Revolución, y tomo de memoria tres retratos al último é implacable historiador de los Jacobinos, á Taine, quiero decir.

Taine opina que los héroes de la Revolución han llegado á serlo «por deformidad ó la deformación de su espíritu y de su corazón». Los su

pone á todos tributarios de la patología mental, con la excepción única de Danton. Los poetas parecen haber llegado á una conclusión poco distinta de esa.

Marat—dice Taine—«confina con los alienados y ofrece los principales caracteres de ellos, la exaltación furiosa, la sobreexcitación continua, la actividad febril, el afán incontenible de escribir, el automatismo del pensamiento y el tétano de la voluntad bajo la orientación de una idea fija; esto, además de los caracteres físicos ordinarios, el insomnio, el color plomizo, la sangre cálida, la suciedad de los vestidos y de las personas». Nos le presenta nacido de razas disparatadas, aborto en lo físico, orgulloso en lo moral, sin talento, incapaz de crítica, mediocre de espíritu, pasando de la monomanía persecutoria al delirio ambicioso, sufriendo una pesadilla que engendra la monomanía homicida y con caracteres tales que en tiempos ordinarios hubieran seguramente concluído en un asilo.

Esta figura es tal, que los autores no han procurado embellecerla. ¿Podrían hacerlo desde el momento en que sacaban á escena á Carlota Corday, la gracia ante la fealdad? Entre otros varios, Roberto Griepentksertl lo hace notar muy vigorosamente. Ha elegido en los *Girondinos* la hora triunfal de Marat, cuando el tribunal revolucionario le envía absuelto á la Convención, á donde

le conduce el populacho. No le presenta en la asamblea, en la calle y en su habitación, siempre feroz, pidiendo un baño para suavizar su piel que le arde, agua para refrescar la garganta que abrasa, toallas para enjugar el sudor frío que le moja la frente, preparando listas para la santa guillotina y queriendo hacer caer tantas cabezas como palabras hay en la Biblia, su libro favorito, á fin de que la palabra igualitaria de la Biblia tenga realidad.

La muerte de Marat inicia el engrandecimiento de Robespierre. Este es el perfecto intérprete de la Revolución—dice Taine—. Discípulo, sin genio, de Rousseau, vive en el espacio, entre abstracciones, «siempre á caballo en los principios, incapaz de descender y de poner pie en las cosas prácticas». Su amor propio, que ha sufrido tanto al principio, está satisfecho. El *cuistre* ha llegado á ese grado de vanidad en que la «infatuación fría equivale á la fiebre ardiente, y Robespierre llega á las ideas y casi á las visiones de Marat». Se cree perseguido y se cree mártir. No ve en torno suyo sino malvados y traidores. Su sentido común está pervertido; cree por impresión, sin reflexionar. Sus mejores razones son meras hipótesis, y contra esas hipótesis nada prevalece, ni aun la evidencia palpable. Al cabo de tres años se ha unido á Marat en el lugar extremo en que Marat se colocó desde el primer momento, y el doctor

se apropia la política, los fines, los medios, la obra y casi el vocabulario del loco.» Su máquina física se descompone; tiene las manos crispadas, experimenta sacudidas bruscas en las espaldas y en el cuello; su color es bilioso y lívido, sus ojos verdes guiñan. «En lo físico, como en lo moral, se convierte en un segundo Marat, más agitado, porque su sobreexcitación no es todavía un equilibrio, y porque siendo su política una moral, está más obligado á ser más ampliamente exterminador.»

Robespierre no figura apenas en los *Girondinos*, de Griepenkerl, y Saint-Just casi nada también; pero su victoria sobre Danton y su caída sobre los termidorianos forman el asunto de una tragedia anterior del mismo autor. Sin hablar más de ello, vamos al hermoso drama de Büchner, *La Muerte de Danton.* Obra de un joven que tenía el genio del fisiólogo y el del poeta (murió á los veintitrés años), su drama romántico es extraño y salvaje; pasa por él un soplo de locura, y hay sangre y basuras. Nos presenta escenas orgiásticas, de prostitución, de brutalidad popular; visitamos la Convención, los Jacobinos, las prisiones, el tribunal revolucionario y la guillotina.

Escuchad á Robespierre en los Jacobinos; se retratata él mismo en su discurso: «Llama de la República es el terror; su fuerza es la virtud, la vir

tud sin la cual el terror es funesto, el terror sin el cual la virtud es impotente. El Gobierno revolucionario es el despotismo de la libertad contra la tiranía... ¿Piedad? ¡No! Todas las expresiones de una falsa sensibilidad me parecen suspiros que vuelan hacia Inglaterra ó hacia Austria...» Escuchadle en la Convención: «Todo el que tiemble en este momento es culpable... ¡No tenemos que hacer sino cortar unas cuantas cabezas y la patria está salvada!»

«Ha accionado en la tribuna—dice Lacroix á Danton—después de la sesión en los Jacobinos; ha dicho que la virtud debe reinar por el terror, y esa frase me ha hecho daño en el cuello.» El discurso de Robespierre en los Jacobinos advertía á Danton el discurso en la Convención; señala su cabeza. Danton ha visto antes de que le encarcelaran á Robespierre, pero le ha herido. El violento Büchner se complace en hacerle hablar; es un poco sentencioso algunas veces; por lo menos conoce la vida y su obsesión ha sido amar la vida.

«Nada de loco tiene Danton»—escribe también Taine—. Tiene el espíritu sano, posee también habilidad política en un grado eminente. Es un genio original, espontáneo, ni escribe ni es razonador. «Mira y ve. Pero por temperamento y por carácter es un «bárbaro», capaz de volver las espaldas, incapaz para el trabajo regular y asiduo; ha podido hacer y dejar hacer las matanzas de

Septiembre; no será nunca un verdugo metódico; no existe en él vestigio de sentido moral ni de conciencia; pero tiene entrañas y hasta corazón.

Este brutal poderosísimo molesta al temeroso Robespierre. Oigámosles en la hermosa escena de Büchner:

DANTON

Donde termina la legítima defensa comienza el asesinato; no veo razón que nos obligue á seguir matando.

ROBESPIERRE

La revolución social no está aún acabada... La buena sociedad no ha muerto aún... El vicio debe ser castigado, la virtud debe reinar por el terror.

DANTON

...¡Con tu virtud, Robespierre! No has robado, no has contraído deudas, no has vivido con mujeres; has llevado siempre un traje limpio y no te has emborrachado jamás. Robespierre, eres insoportablemente honrado. Yo me avergonzaría de haberme movido treinta años entre cielo y tierra con la misma fisonomía moral, únicamente por gozar del placer de encontrar á los otros peores que yo. No hay algo en ti que te dice muchas veces y muy quedo: ¡Mientes! ¡Mientes!

ROBESPIERRE

Mi conciencia está pura.

DANTON

La conciencia es un espejo ante el cual un mono se atormenta; cada uno se viste á su gusto y hace su papel á su manera... ¿Tienes el derecho de hacer de la guilloti–

na una cuba de lejía para la ropa sucia de los demás hombres y de las cabezas cortadas trozos de jabón para sus vestidos grasientos, porque llevas siempre un traje cuidadosamente cepillado? ¿Eres agente de la policía celestial? Y si no puedes ver estas cosas ante tu Dios, ponte el pañuelo ante tus ojos.

ROBESPIERRE

¿Niegas la virtud?

DANTON

Y el vicio. No hay más que epicúreos, groseros unos y delicados otros. Cristo fué el más delicado. ¿No es así, incorruptible, es cruel arrancarte así los talones de tus zapatos?

Además, para ser fiel á tus principios, nuestros actos deben ser útiles á la República; es preciso no herir á los inocentes con los culpables.

ROBESPIERRE

¿Quién te ha dicho que algún inocente ha sido herido?

DANTON

¿Oyes, Fabricio? ¡No ha muerto ningún inocente!

Y Danton sale diciendo á Panis: «No tenemos un momento que perder.» Robespierre queda solo, se interroga, se alza un momento y luego cae de nuevo en su idea fija:

«¡Arrancarme los talones de los zapatos!... ¡Para ser fiel á tus principios!... Se diría que su figura gigantesca arrojaba su sombra sobre mí y que por esto le he despedido. ¿Y si tenía razón? ¿Es tan necesario? Sí, sí... ¡Es ridículo cómo mis pensamientos se vigilan los unos á los otros!

¡Debe desaparecer!... ¡Atrás la facción que ha despojado de sus vestidos á la aristocracia y ha heredado su lepra!... ¡La virtud talón de mis zapatos! ¡En mis principios!... ¡Cómo recuerdo esto! ¿Por qué no puedo librarme de ese pensamiento? ¡Me señala con su ensangrentado dedo!... ¡No sé lo que ocurre en mí!... ¿No somos todos sonámbulos? ¿Nuestra actividad no semeja á la de los sueños?

(*Entra Saint-Just.*)

¡Eh!... ¿Quién está ahí, en la obscuridad? ¡Luz!... ¡Luz!.

Sant-Just declara que atacará en la Convención á Danton y sus amigos; Robespierre no pronunció sino frases entrecortadas. «¡Muchas actitudes!... ¡Vamos! ¡Vivo! ¡Mañana! ¡No más agonía! Desde hace algunos días soy muy sensible.» Y nuevamente, á solas, se compara al Mesías. «Él tenía la voluptuosidad del dolor y yo sufro las torturas del verdugo.»

Parece imposible á los que no han visto de cerca las necesidades revolucionarias, que un hombre mediocre haya podido llegar á ser dueño de un pueblo y que Robespierre no haya tenido ningún talento; ¿pero qué no podrá hacer el empuje de los violentos en una nación desorganizada por la violencia? ¡Qué débil esfuerzo personal puede bastar para hacer un dios! Robespierre fué una inteligencia ordinaria, aplicada á un objeto, que es impotente para abarcar todo entero; los resortes de su vida estaban en tensión hacia una quimera de su propio cerebro, y su cantidad personal de

emoción no ha hecho sino dar elementos á su lógica. En aquel hombre es la *idea* lo que odia, y es implacable; según otro poeta alemán, Roberto Hamerling le ha hecho decir.

El Robespierre de Hamerling va á refrescar sus pensamientos en la ermita de Rousseau, en el bosque de Montmorency: se dulcifica con la Naturaleza y recoge un pajarillo caído de un nido en el momento mismo en que la cabeza de Danton cae al cesto del verdugo. Es verdaderamente virtuoso, y puede por eso ser sensible; pero en aquel *declasse* las emociones no están en equilibrio. Ni su sensibilidad le contiene para verter sangre, si su moralidad le advierte que su política es monstruosa. La función razonadora ha debilitado y casi absorbido las otras funciones de la naturaleza; puesto al servicio de la vanidad y de la envidia ha producido la perversión en su conducta. A falta de otros caracteres bien señalados, Robespierre y los que se le parecen, tienen, por lo menos, ese carácter chocante de un estado mental defectuoso, que es el error continuo de su lógica.

La figura del *bárbaro* ha servido á Harmenling, como á Büchner, de un contraste vigoroso á la del *cuistre*. La sana naturaleza de Danton hace resaltar lo artificial de la de Robespierre. Este no ha llegado á la locura, lo concedo; pero los poetas que han querido hacerle revivir le han pin-

tado como muy próximo, para que yo me crea autorizado á colocarle en la serie de los héroes patológicos.

Hay personajes de comedia que merecerían también puesto en ella: *L'Eturdi*, de Molière; *Les Plaideurs*, de Racine; el *Distrait* y le *Joueur*, de Regnard, etc. Sus defectos tan marcados, que no los conocen por ellos mismos, denotan en cierto grado la independencia de los centros inferiores con respecto á los superiores de comprobación é inhibición, como se dice en las aulas. Estos defectos no son sino extravagancias; pero esos trastornos ocupan el campo entre la salud y la enfermedad, un extenso campo en que los «originales» de La Bruyère estarán en su lugar. Se es más ó menos desequilibrado sin ser loco; se puede estar cerca de la locura sin caer en ella, y sería abusar del lenguaje extender los beneficios de la enfermedad á todos los apasionados y á todos los excéntricos. Con mayor razón los extremos genio y locura tampoco se tocan, aunque algunas actitudes notables se encuentran á menudo en muchos individuos de una familia en los comienzos de su degeneración.

Termino aquí este rápido examen. La cantidad de los ejemplos no añadiría nada á la enseñanza que se puede sacar, sea acerca del empleo de la locura en el drama, sea acerca de las variaciones ordinarias de la voluntad.

CAPITULO X

La evolución y la raza.

Cuestiones de ethiología.—Las emociones conservadoras y las emociones simpáticas.—(Los poemas homéricos; los cantos del Norte; *La Saga de Frithiof,* de Tegner; *Nibelungo,* de Jordán; La canción de Rolando.) Sentimiento religioso; sus grados.—La poesía griega.—La epopeya india.—La comedia del Dante.—Paso de la epopeya á la tragedia.—Las decadencias. (La leyenda de Aquiles y de Polyseno).—La autonomía moral en el mundo moderno.—El hombre completo de Shakespeare.—El hombre razonable de Voltaire.—El amor y el deber de Schiller.—La libertad del amor en Jorg Sand y en los románticos.—Vuelta á la regla social en la literatura.—Repeticiones y desemejanzas.

Los capítulos precedentes contienen ya numerosas indicaciones acerca de algunos estados históricos de la moral; queda por estudiar el problema de una etiología de los pueblos al cual no pretendo dedicar mucha atención. El drama no es el testigo único, ni siquiera el más importante del hecho moral, y ese hecho no traduce tampoco el «carácter». La evolución moral se muestra constante y muy regular á través de las variedades de los grupos humanos. Cuanto al carácter, podemos ver, fijándonos bien, que en nuestras diversas emociones se armonizan de distintos modos

para formar la moralidad según el momento histórico y quizá también según la raza. Este es el problema de la etiología dentro del asunto de este libro.

Las emociones conservadoras en las sociedades primitivas. Las cualidades conservadoras y en primer término el valor son también las más estimadas en los cantos antiguos de las grandes razas; nos presentan allí la ley y el deber.

Los héroes de los poemas homéricos viven buenamente la vida, la vida amplia al sol, bajo el dominio de los dioses que se hacen visibles algunas veces y bajo la amenaza del destino que aparece más grande que los dioses mismos, y es siempre impenetrable. Apenas si existe la idea de nación. Se tiene el sentimiento de que se procede de un mismo origen, y la ocasión puede decidir á los jefes á obrar unidos. Las naciones son todavía dominios, y los reyes propietarios. Los deberes son tan restringidos como el medio en que se ejercen. La figura de Agamenón se destaca realmente con mucho relieve: tiene la majestad y el mando; pero la acción práctica del jefe es demasiado débil, y los deberes generales débiles también; en definitiva, la cualidad más estimada es la fuerza, el valor; lo son en el mismo grado la destreza y la finura de espíritu, cualidades no menos conservadoras.

Aquiles parece representar el lujo de la vida

guerrera en la *Iliada;* es el más preciado actor, tal vez el verdadero héroe, tiene ya el signo distintivo de la raza; y este «Odusseus», fino y diestro, es el antecesor espiritual de otros muchos griegos que fueron sofistas ó poetas. La misma diosa de la sabiduría, aquella Atenea que viene frecuentemente al primer término del divino mundo homérico é indulgente con las mentiras de su héroe preferido, le sonríe cuando trata de engañarla. La moral que ella profesa, no es demasiado rígida, no condena las tramas bien urdidas ni las arterías que tienen buen éxito; la perfidia puede tomar una forma tal que la justifique á sus ojos, y esta divina sabiduría es mujer, lo mismo para el bien que para el mal.

La fuerza y la astucia eran igualmente estimadas en las naciones primitivas. En la mitología escandinava, el hombre está en sincera comunión con la naturaleza; la creencia práctica de los viejos cantos del Norte no era probablemente, según Carlyle, mucho más que esto: creencia en la Walkiria; y en el palacio de Odín, en un destino inflexible y en que la única cosa necesaria para el hombre era el valor. Las Walkyrias eran selectoras de muertos; mientras que ellas conducían á los valientes al celeste palacio de Odín, los bajos y los serviles se hundían en los dominios de Hela, la diosa de la muerte: «los antiguos reyes, cuando veían aproximarse á la muerte, se

hacían llevar á un navío, y que éste, con sus velas desplegadas y fuego en su interior, fuese lanzado fuera del puerto, con el fin de que, una vez en alta mar, pudiera incendiarse y flamear alto; de este modo sepultaban á los viejos héroes en el mar y en el cielo á la vez».

Los cantos rudos de las razas del Norte no tienen el variado encanto de la epopeya griega. No me atrevo á decir que las cualidades de los héroes son más altas; pero el valor de Ulises no es auxiliado por la perfidia de Ulises; el hombre allí es valiente y, mejor, temerario; sólo por ser valiente demuestra el desprecio de la vida y la arriesga dominado por otro sentimiento conservador, que es el orgullo y la dignidad de sí mismo.

Encuentro en la *Saga de Frithiof,* una obra moderna en que el poeta sueco, Tegner, ha hecho revivir el espíritu de los tiempos pasados, un episodio que pinta las cualidades de la raza. Cuando Frithiof atraca, después de la tormenta, á las costas donde el Jarl Angautyr manda, Atle, el guerrero de la barba negra, viene á él y le provoca, para saber si es verdad, como la fama dice, que sabe adormecer las espadas y que jamás pide perdón. Frithiof derriba á su enemigo y, poniéndole la rodilla en el pecho, le hace oir estas coléricas palabras: «Si yo tuviera mi espada, guerrero de la barba negra, clavaría su aguda hoja en tu cuerpo.» «Eso no importa—responde

el soberbio Atle—, ve á buscar tu espada, no me moveré. Uno y otro hemos de ver á Valhalla; hoy me toca á mí, mañana tal vez te tocará á ti.» Frithiof se apresura á volver porque quiere terminar de una vez; levanta la espada, Atle permanece inmóvil. Entonces el corazón del héroe se conmueve, domina su cólera, y, conteniendo el golpe próximo á caer, estrecha la mano del vencido.»

Frithiof, errante en los mares solitarios, escribe leyes para los guerreros de sus barcos; estas leyes hacen un deber de la temeridad: «El manto de Thor el victorioso, es corto; la espada de Frey no tiene sino una corta longitud. Esto basta. Si tienes corazón, afronta de cerca á tu enemigo y tu espada no será nunca demasiado corta. Cuando la tempestad truena con fuerza iza la vela; es grato correr sobre el mar agitado. ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Cobarde el que recoge velas! ¡Antes irse á fondo! Las heridas son el lujo del Viking; decoran al héroe cuando brillan sobre su frente ó sobre su pecho. Déjalas sangrar, aguarda al fin del día para poner el aparejo si quieres ser contado entre los nuestros».

El *Nibelungo*, hecho por Guillermo Jordán con viejas historias, canta el valor de los héroes antiguos que combaten los monstruos y arriesgan la vida para conquistar una mujer, y recuerda á la moderna Germania su pasado heroico. En el preludio de su primer lied, publicado en 1863, el

poeta invoca en estos términos la *Saga*, la canción: «Vela ahora, oh divina *Saga*, tu recuerdo inmortal de la familia tudesca, al que libró por fin de sus cadenas; el primero de los pueblos salga de su sueño, unido y fuerte para las batallas, para obtener á su vez sobre la redondez de la tierra el trono de que fué lanzado; porque lo que asegura únicamente el éxito á los cantos heroicos, es el sol de la victoria.» Diez años más tarde puede cantar la victoria que profetizó.

Los sentimientos de piedad y de simpatía tienen un papel poco menos importante en la moral de los pueblos primitivos. ¡Cuántas expresiones enternecedoras de sentimientos tiernos y generosos admiramos en los cantos homéricos! La epopeya de las razas del Norte es menos rica; pero la nota dulce es tan justa y tan sincera, que no se echa de ver la falta de la antigua gracia griega.

El valor tan rudo del héroe del Norte, no excluye la piedad ni la dulzura. Cuando Balder, el Dios blanco, ha muerto, Frigga, su madre, suplica á Hermoder que vaya á buscarle al reino de la muerte. Hela, inexorable, no quiere devolverle. Envía su anillo á Odín. Nanna, su mujer, que se había ofrecido voluntariamente á morir con él, envía su don á Frigga como recuerdo.

El valor sigue siendo la más alta cualidad en la *Canción de Rolando*. La gracia sólo aparece en el episodio de la bella Aude. Aquella casta mucha-

cha ama á su Rolando y muere porque le ha perdido; desfallece al tener noticia de su muerte á los pies del gran Carlos. Ese golpe en el corazón, es un favor, en los cantos de las razas nuevas. Ha bastado la aparición de esa muchacha, con sus dulces ojos que se cierran y su cabellera rubia tendida en tierra (esto no lo dice el poeta), para iluminar con un rayo de luz aquel poema de batallas y dejar allí el perfume enervante femenino.

Alde la belle est a sa fin alee.

Pero los hombres se acuerdan siempre de ella. Hay novedad en la delicadeza de este amor y en aquella queja de un encanto infinito. Si la epopeya griega nos dió la esposa fiel con Penélope, la esposa arrepentida con Helena y la virgen con Ifigenia, la prometida es una creación de los cantos nuevos. La muchacha ocupa un lugar importante; es amada por sí misma y concede libremente su amor; inspira la acción del hombre que la desea ó que la conquista; la fidelidad de los amantes ha llegado á ser un ideal, porque el amor se funda en la libre atracción y en el mutuo consentimiento de las personas.

La antigüedad nos ha dejado también hermosos ejemplos de amistad, y si el terrible Aquiles llora, en la Iliada, sobre su querido Patrocles, parece que la confraternidad de armas ha dado entre nuestros antepasados más vigor á las afeccio-

nes masculinas. Se comprende, por lo menos, leyendo nuestros antiguos poemas, que las emociones simpáticas y los sentimientos tiernos quieren crearse una lengua diferente. El respeto de la fe conyugal no es reclamado sólo por el interés social; pero la ternura se desprende en cierto modo de todo lo que no es ella misma. El hombre concibe una belleza moral del amor que implica el sacrificio y el perdón de las injurias y las emociones simpáticas; los que miran al prójimo confinan, en este grado, con las emociones estéticas á los que no están ligados; como dicen los psicólogos, ni estados conservadores, ni estados destructores.

Nuestras diversas emociones concurren á formar el sentimiento religioso: no significaría quizás un determinado estado sin tener nada que le constituyera en propio. El miedo sólo no ha podido crear los dioses: el terror religioso no es tampoco toda la religión. Pero la simpatía humana ha tomado una forma tal, que ha llegado á convertirse en el perdón y el sacrificio, en vista de un ideal situado fuera de la humanidad; la emoción de la belleza y la admiración de los grandes espectáculos naturales, han colocado al hombre en la actitud de un sublime asombro ó de un placer delicado; y el trabajo de la inteligencia ha elevado, por último, la religión puramente emocional á religión metafísica. De una manera ge-

neral el sentimiento religioso sería siempre, si es lícito hablar así, un estado estético de la emoción: separa los sentimientos inferiores de su grosero fin, para relacionarlos con una idea general de poder; este signo de emoción estética puede ser, en las almas elevadas, más ó menos desinteresado.

Podríamos, pues, tener un síntoma de su carácter, investigando qué clase de emociones ha preponderado en la religión de cada pueblo. El temor de Dios, por ejemplo, es el fundamento de toda la religión de Israel, y la idea de la divinidad, asociada á la del terror, lo es en los pueblos semitas; el culto divino, aun en el confucismo, no es exento de interés práctico; los religiosos del Asia menor, no han ido más allá de la filosofía del egoísmo y de un egoísmo voluptuoso, más que delicado; las emociones simpáticas han dominado entre los indios, y las emociones estéticas entre los griegos.

La gran rival de la sabiduría en el cielo homérico es la belleza; la belleza que se entrega; la de Venus. Los antiguos troyanos, sentados á la puerta de su ciudad, veían pasar á Helena y no tenían valor para maldecirla porque la encontraban hermosa. Un sentimiento de la raza, capaz de dominar las emociones groseras, pero de corromper también las emociones superiores, era característico en aquella raza. Parece que la finura de es-

píritu y el placer de los ojos son los reguladores de la sabiduría divina y humana en aquel mundo helénico.

Si la emoción dominante es un indicio del carácter, la moral es en la Religión un signo de adelantamiento. La Religión, en efecto, no tuvo durante mucho tiempo nada que ver con la moral; frecuentemente los principios de una están en contradicción con los de la otra. «Las dos grandes religiones, escribe Gustavo le Bon, que primeramente han tomado por base la moral, es decir, los deberes recíprocos de los hombres, son el budismo y el cristianismo. Por eso ambas han revolucionado al mundo... No queremos decir que sean ellas las que han hecho triunfar la moral en el mundo. Ellas han concordado con el desarrollo del sentimiento moral, pero no le han precedido. No podían nacer sino cuando el sentido moral hubiera alcanzado en la humanidad un cierto grado de desarrollo. Se han apropiado el espíritu de caridad que comenzaba á flotar, por decirlo así, en el aire; soplo bienhechor y dulce desconocido hasta entonces en los rudos huracanes de la barbarie y que se alzaba en el seno de las sociedades calmadas á medida que la lucha por la vida se hacía menos dura.»

Las religiones groseras contienen ya una confusa explicación de los hechos de la existencia. No hay religión digna de este nombre, en la que el

pensamiento inteligente no haya explicado, dentro de sus medios, el orden del mundo. El genio indio fundaba la idea de la evolución de los seres, que le era tan familiar, en la perfección moral, en el amor. Se encuentra, por otra parte, en sus grandes poemas, monumentos antiguos reunidos durante épocas posteriores, los caracteres de los cantos guerreros de Occidente. El vigor era estimado en lo que vale: Rama consiguió su esposa aquella Lita, cuyos ojos eran tan grandes como pétalos de Ninfeas y cuya cara era tan hermosa como la luna, templando el enorme arco de Sivá, que arrastraban trabajosamente ochocientos hombres de una estatura elevada. Los príncipes son llamados «tigres humanos», «toro humano»; pero eran alabados especialmente porque «conocían el deber» y practicaban la justicia.

Rama sufre un destierro de catorce años por no hacer mentir á su padre que una de sus mujeres ha conquistado en favor de un hijo de ella. A su vuelta pide á su padre, difunto ya, que perdone á aquella malvada esposa. Desarata, el inmortal, aparece sobre un carro y habla así á Rama: «Héroe, tú has visto transcurrir catorce años mientras vivías por amor á mí en el bosque. Tu estancia allí es ahora una deuda pagada; has cumplido tu promesa. Tu piedad filial, hijo mío, ha sido salvaguardia de la veracidad de mi palabra, y la muerte de Rávana, inmolada por tu pro-

pia mano en la batalla, ha complacido á los dioses. Ahora, tranquilo con tus hermanos en tu reino, goza de la felicidad en una larga vida.» Rama, con las manos cruzadas como en súplica, contesta así al rey de los hombres: «Soy feliz con ver que tu majestad, objeto natural de mi veneración, está satisfecha de mí; pero quisiera obtener de tu amor una gracia útil: que devuelvas, tú que conoces el deber, tu gracia á Kékeyi y á Bharata. «Te abandono con tu hijo, dijiste á Kékeyi. Que la maldición, señor, no hiera ya á la madre ni al hijo.»

Su modestia hace aún más grande á este héroe, y su humildad no le rebaja. El heroísmo se manifiesta en los poemas indios por penitencias extraordinarias tanto como por actos de valor; reina allí una locura de sacrificio y muchos miles de años de prueba no agotan el deseo de mortificación en aquellos personajes ilustres, guerreros ó brahamanes, á quienes los poetas no miden la edad. No nace á las parejas reales un digno heredero sino cuando le han merecido, imponiéndose privaciones inauditas. Las desdichas que hieren al hombre provienen con la mayor frecuencia de injurias voluntarias é involuntarias hechas á los brahamanes ó á los santos anacoretas, cuya maldición es difícil de borrar. Se vivía en un mundo de santidad y de pietismo, donde el resorte de la voluntad humana se destempla y

donde domina demasiado el sentimiento de la inestabilidad de las cosas. La muerte es comparada á una caravana en marcha que va reuniendo á todos los seres colocados en el camino del mundo; hermosa imagen que denuncia allí al poeta de una raza fatigada. En el lejano ruido de las aventuras míticas se adivina el incurable cansancio de vivir y resistir. La contemplación incesante de la nada, de donde vienen todos los seres, mata ó adormece las almas de los vivos.

En el Occidente cristiano es necesario llegar á la Comedia de Dante para encontrar un hermoso monumento, á la vez religioso y literario. Aquí, la ley del deber está simbolizada rigurosamente; la moral se basa en una crítica del alma humana. Dante tenía una psicología y la explica él mismo por boca de Virgilio, singularmente en el canto XVIII del *Purgatorio*.

«El hombre ignora de dónde le viene la inteligencia de sus primeras nociones y el impulso de sus primeros apetitos, que están en él como en las abejas la pasión de melificar; y esta primera volición no merece ni censura ni alabanza. Ahora bien: para que todo derive hacia esa primera volición, nace en nosotros la virtud que aconseja (la razón) y que debe mantenerse sobre el solio del mando.

Esta parte de la *Divina Comedia* es, en cierto respecto, la más interesante. El poeta trae á es-

cena el magno acto cristiano del arrepentimiento, que abre el camino á la perfección de las almas. Sube él mismo de los abismos infernales cargado con los siete pecados capitales y asciende por la montaña más fácilmente á medida que el ángel va descargándole. El primero, y el más pesado, es el del orgullo. ¡Qué diferencia entre esta concepción y la pagana! El vicio que se castiga en la religión de Odín es la cobardía; el vicio capital en la de Cristo es el orgullo. La valentía es la cualidad más considerada entre las naciones bárbaras; en la civilización cristiana es la humildad; pero la humildad no es cobardía, es valor moral, valor para no considerarse á sí mismo en más de lo que vale, y uno de los ejemplos de humildad pintados en el muro del primer círculo de su Purgatorio está tomado por Dante de la vida del noble emperador Troyano.

Vengamos á la tragedia. Si los cantos primitivos la preparaban, no siempre llegó á producirse ni resultó forjada en el mismo punto. La aparición ó la carencia del drama escénico en un pueblo sería un indicio de su carácter. Un signo no menos notable sería el estado de los problemas propuestos y discutidos en el teatro.

En las sociedades moralmente activas y progresivas se verifica un continuo trabajo de transformación de los sentimientos en deberes, que se denuncia, sobre todo, por los conflictos trágicos.

Si el drama no revela esos conflictos es porque la moral ha llegado, como tal vez ha ocurrido entre los indios, á una especie de inalterabilidad, ó que la poesía drámatica no ha florecido en un momento favorable. Así los romanos, cuya acción ha sido tan fecunda en el dominio práctico del derecho, no nos han dejado una tragedia original. La ausencia de verdadero drama provendría, generalmente, menos de una ineptitud literaria ó de las circuntancias, que de una falta de actividad creadora en el orden de los hechos sociales más elevados. Significaría, pues, una debilidad, y la raza helénica seguiría siendo para nosotros la más fecunda, por lo menos en cuanto á la especulación pura, y la más activa del mundo antiguo, porque sus poetas han sabido y han osado exponer ante el pueblo, bajo una forma viva, las cuestiones más elevadas de la vida social y del destino humano.

Encontramos en el teatro griego situaciones diversas en razón, sea de la leyenda que ha dado el asunto del drama, sea de le personalidad del poeta que la ha puesto en acción. He señalado ya la substitución en la leyenda de Orestes del interés social al interés doméstico, es decir, el conflicto entre dos formas históricas del sentitimiento de conservación. Antígona es una heroína del interés familiar; pero los poetas del siglo v le han atribuído sentimientos de simpatía más capaces de interesar á los espectadores de

aquella época. Sófocles, como hemos visto, ha dado á su Antígona la rebelión de la lógica moral; y aunque la tragedia griega con Eurípides vive aún de las antiguas leyendas, el tono de sus sentencias nos deja adivinar la marcha lenta hacia un estado moral en que el interés individual se afirmara contra el interés social, en tanto que habla el lenguaje de la piedad y de la justicia. No es un retroceso á los tiempos bárbaros en que el egoísmo feroz del individuo no había sido aún dominado por la disciplina social; es realmente un progreso señalado por la influencia mayor de las emociones simpáticas y de un ideal enteramente racional.

Esta revolución, por lo demás, tuvo sus excesos. Sabido es lo que las leyendas homéricas habían llegado á ser hacia el fin del mundo griego. Poetas y prosistas se entretenían en destruirlas y en falsearlas. Tomaban, por ejemplo, como el gramático Hygin, la leyenda de un Aquiles enamorado de Polixena que habría sido muerto por Deifobes y Paris en una entrevista, en la que venía á pedir la mano de su amante. En todos los autores de novelas épicas sobre la guerra de Troya, nos dice Chassang, la muerte de Aquiles es contada de este modo: «Ha sido víctima de un lazo tendido á su amor, mientras que, según los poetas antiguos, murió combatiendo, herido por una flecha de Apolo.» Aquello era algo más

que una hecatombe literaria, era la ruina social.

Si saltamos bruscamente al siglo XVI y á Shakespeare, vemos una continuación del mismo trabajo. El carácter general de las sociedades nuevas es el papel preponderante de las emociones intelectuales en la actividad creadora del espíritu.

Cuanto al carácter especial de cada pueblo podría ser buscado en la calidad de las ideas y de los hechos sociales que ha producido; pero el hecho de la evolución domina sin duda aquí al de la raza, y lo que el estudio de las obras literarias nos daría, sería, en primer lugar, los caracteres de la vida moral en los últimos siglos con caracteres que serían, más que de una nación, de una generación y á veces de un solo individuo.

Procuremos bosquejar los tipos genéricos de que algunos poetas han concebido la imagen, logrando, además, hacerla revivir.

Shakespeare ocupa entre todos una plaza singular: ha dado el primero una forma dramática nueva, sin ser inferior á la antigua, y ha pintado con su poderosa rudeza un mundo nuevo.

Hace obrar y hablar á sus personajes en cuanto es posible, según el momento histórico en que los elige y según el carácter que los figura; pero su propia naturaleza le lleva á poner en juego todas las emociones humanas, y el hombre vivo, el que él había observado con sus propios ojos,

rompe á cada instante la máscara de los héroes que él resucita. El hombre de Shakespeare obedece á sus pasiones; se desarrolla en su libertad y en su fuerza. Si está en constante conflicto con la sociedad, no es porque sea rebelde ni poco sumiso, sino únicamente porque es prodigiosamente activo, y el más capaz de obrar sobre su medio. Corta el traje social á su medida, pero cómodo y amplio. No se rodea como el español de dignidad altanera, celoso de sus derechos maritales ó de gentilhombre, honrando el yugo que sobre él pesa, con el fin de obedecer sin avergonzarse é hinchando su orgullo para ocupar un lugar mayor. Por el contrario, está siempre á la altura de sus semejantes. Hay en él un genio práctico, un buen sentido, que le hace sólido y le retiene en su medio; una imaginación y una voluntad que le hacen audaz é innovador. No es el héroe de una doctrina ni de un sentimiento; es el animal «entero» que no abdica de nada, ni siquiera de su feroz egoísmo, ni de sus cálidas simpatías, grosero en el fondo, sensual, educable á pesar de todo, con un germen de ideal que su fantasía puede hacer fecundo.

El poeta no se ha preocupado en crear este hombre tal como acabamos de definirle. No ha colocado tampoco intencionadamente al hombre de su época ante la sociedad coetánea, como lo hacía Eurípides, de una manera encubierta; pero

la revolución social que se señala en la obra de Eurípides, y por la cual el individuo llega á ser un valor independiente, un pequeño mundo por sí solo, sin dejar de ser por eso una persona social, se completa en Shakespeare. Shakespeare pinta con justeza porque sabe mirar y sabe ver. Tiene el don del psicólogo y del moralista. Es el observador que ha sondeado el interior del alma humana, ha reconocido el poder de la emoción y se complace en poner en escena las tormentas del espíritu y de la carne. Es también el cristiano cuya conciencia moral no recibe del Estado su regla única. Esa conciencia se revolverá pronto contra la fe exterior y proclamará por fin, en las obras de los filósofos, la autonomía de la «razón práctica».

Esta es la obra de Kant y del genio alemán. Examinad la obra kantiana: toda su filosofía científica, se ha dicho muy acertadamente, está como suspendida de su filosofía moral. El hombre que los poetas alemanes han imaginado á ejemplo de Kant y en la misma época, no es el hombre entero de Shakespeare, es un «héroe moral» cuya cualidad dominante consiste en crear, en cierto modo, el deber, y cuya independencia consiste en obedecerle.

Goethe, aparentemente, hace excepción á esta regla; el hombre que el quiere ser y que realiza en el variado mundo de su creación poética, es

altamente privilegiado: goza de los bienes de la vida como un verdadero artista; saca de las cosas, en propio provecho, lo que de belleza tienen; en la pasión misma busca la libre expansión de su naturaleza noble. Este héroe «estético» no viola la ley social con tal que ella no cohiba demasiado sus miembros ni sus pensamientos. Ni la desprecia, ni procura voluntariamente cambiarla. No es indiferente á la abundancia nutricia del cuerpo, y su alma superior no tiene falsa vergüenza por los «guiñapos». No basa su dignidad en el sacrificio de sus necesidades ni en la inmolación de sus inclinaciones; la funda en el soberano placer de gozar de la belleza y de producirla en torno suyo. Es, al cabo, absolutamente moral, porque se desprende de las realidades vulgares para entrar en la armonía ideal del mundo purificado.

La belleza y la moralidad se funden igualmente en el tipo de Schiller, quien ha subordinado en *Wallenstein* los derechos del amor al deber moral. Sin embargo, su Max Piccolomini busca la muerte en la batalla porque le han hecho renunciar á su amor, y la muerte del héroe no es un sencillo expediente dramático, sino que el amor parece tan necesario como el deber á la caracterización de su personalidad. En el drama shakesperiano, la mujer ó es muy frecuentemente una criatura débil y graciosa, ligada al hombre por la ley brutal del sexo, ó se muestra capaz de

acción y de existir por sí misma. En el drama de Schiller la mujer es un ser pasivo; no adquiere, sin embargo, todo su valor sino unida al hombre; se apoya en el varón y le adorna con su belleza; completa en el héroe ideal concebido en la plenitud de su naturaleza amante y activa.

Estas diferencias en la concepción del héroe han influído en la composición del drama. En el drama inglés una pasión violenta llena la escena; pero la acción ofrece el desorden aparente de la vida real con sus numerosos incidentes y sus comparsas. El drama alemán es un conjunto de partes amplias. Tal parte alarga algunas veces la acción y puede parecer inútil á la pintura de los caracteres, llega hasta suspender el curso de los acontecimientos; pero concurre á producir la emoción que existe en el alma del poeta y que éste pretende hacer pasar á la nuestra. Así en *Guillermo Tell*, si el episodio de Juan el Parricida no añade nada al interés escénico estrechamente comprendido, corona la emoción estética y moral que era el objeto verdadero de la obra.

La tragedia francesa no tiene la exuberancia de Shakespeare ni la amplitud de Schiller. Vale por su claridad y por su simplicidad lógica. Su lógica está en la continuidad de los acontecimientos y en las extremas consecuencias de un hecho ó de una idea. Por diferentes que sean entre sí las tragedias de Corneille y Racine, tienen un

sello común. La voluntad en los héroes de Corneille es una reacción necesaria de su carácter perfectamente calculado. Este héroe «voluntario» obra según la misma lógica fatal que su pasión impone al héroe ciego de Racine. Ni uno ni otro, en sus más grandes oscilaciones, se desplaza mucho de una línea media que es inflexible.

Cuando el teatro en el siglo XVIII afecta entre nosotros ser moral y reformador, sus personajes regulan su conducta por sus razonamientos; y son movidos por una quimera intelectual, mejor que por un apetito del estómago ó por un deseo del corazón. La tendencia de la raza se encamina á crear un ser de razón, un héroe lógico, se sienten conducidos á quererle hacer vivir fuera del teatro, en la vida real, y se caería en el absurdo por la aplicación de una fórmula simplificadora al gobierno de los hechos, cuya variedad destruye sin cesar nuestros silogismos.

Esta tendencia conduce en la literatura romántica á una explosión de intelectualismo. No es la revuelta repentina de las pasiones siempre irritadas por el freno legal; es una doctrina que opone á la razón común el privilegio absoluto de la razón individual. La novela de Jorge Sand fué una larga reivindicación de los derechos del amor, de la libertad de la pasión; tiende también á la nivelación social mediante la aproximación de los sexos. El teatro de Víctor Hugo se basa en antí-

tesis; los personajes son como los términos positivos y negativos de una ecuación algebraica; figuras sin existencia que el poeta mueve con los gruesos hilos del melodrama.

El romanticismo exageraba la acción del individuo sobre el medio; los novelistas modernos hacen valer, por el contrario, la reacción del medio sobre el individuo. Se observa aquí y allá, singularmente en Dumas hijo, una tendencia manifiesta á reintegrar al hombre bajo la férula de la religión y del Estado. Una escuela más reciente que se declara estrechamente determinista, aplica los datos de la ciencia moderna con una lógica tan excesiva, que corre el riesgo de pecar por exceso. Ignora la fuerza lenta de las «buenas voluntades»; desconoce demasiado lo que en el hombre de hoy hay de espontáneo y original, la que, como ha dicho Marión, es «la causa de toda invención y de toda innovación social».

Es necesario hacer constar ese retorno. Con algunos siglos de intervalo los hombres se colocan de nuevo en posiciones que tuvieron ya. Así las revoluciones principales comienzan de nuevo; ciertas formas políticas, esbozadas con las sociedades antiguas, se reproducen en las edades posteriores, y parece que somos incapaces de constituir un organismo social algo sólido; pero esta repetición de las organizaciones políticas es una repetición progresiva. Elementos similares tienen

un valor distinto, según el piso en que los encontramos. El feudalismo de las islas de Hawai ó de la Zululandia, por ejemplo, no es el de la Europa cristiana, y la analogía de las formas sociales no debe hacer olvidar la cualidad profundamente diferente, según los casos, de las relaciones y de las ideas que los sostienen.

La evolución moral podrá, pues, ofrecer semejanzas aparentes, pero no reproducir caracteres semejantes. El hombre social de las naciones modernas no es el ciudadano de la ciudad antigua; las relaciones de nuestra vida emocional con nuestra vida intelectual, parecen, por último, sometidas á una variación continua, que implicaría el perfeccionamiento de los medios prácticos de cultura, ya que no del hombre mismo.

CAPITULO XI

La sanción y la vida futura.

De la responsabilidad.—De la creencia de una vida futura como móvil de la voluntad.—Sentencias de Eurípides.—La escuela de los dioses.—Poder de los efectos inmediatos sobre la voluntad de los hombres (Oliverio en la *Canción de Rolando*, el *Milagro de Teófilo* del trovador de Ruteboeuf).—Algunas situaciones morales *(Una tempestad bajo un cráneo* en *Los Miserables*).—La sanción en la tragedia griega.—La justicia poética.—La sanción en las religiones elevadas.

Los poetas han juzgado que el hombre es responsable, como es libre, con ciertas reservas. Su observación contradice casi siempre sus doctrinas, y el teatro no ha vivido de fórmulas, sino de compromisos. En los melodramas, el castigo que hiere al culpable es exterior, á la medida de su delito y no á la de su carácter: el dramaturgo acepta á la vez la responsabilidad absoluta del criminal ante su dios y su conciencia, y su responsabilidad relativa ante la ley humana. Por el contrario, el novelista realista nos presenta personajes que no son ni responsables ni libres, en el sentido ordinario de esas palabras; pero no los lleva en la misma forma al teatro, porque el sentido moral de los espectadores le impone ciertos

arreglos escénicos de que pide el secreto á un hombre del oficio.

La responsabilidad no existe «absolutamente», porque nuestros actos germinan, si puedo hablar así, en el fondo inconsciente de nuestra naturaleza; no existe sino «relativamente» á un ideal moral, á un interés público del que tenemos conciencia más ó menos clara. Pero la responsabilidad es *entera* desde el punto de vista de la protección social: es ó no es. Se encierra á los locos en los asilos como á los malhechores en las prisiones; sus actos tienen el mismo carácter perjudicial. La situación del criminal sano sería comparable en ciertos aspectos á la del enajenado, aunque éste no sea nunca moralmente responsable. En el completamente enajenado, encontramos una evolución patológica de los centros nerviosos que tiene por causa, sea la herencia, sea un incidente que haya producido trastornos en la nutrición de los centros; en el criminal sano, una evolución anormal del carácter, que se explica muy frecuentemente por causas sociales y está tal vez unido á cambios orgánicos inapreciables para nosotros. Entre los dos flota el tipo mal definido del «criminal nato», que se relaciona con el primero por ciertas particularidades anatómicas y fisiológicas, y se une al segundo por las determinaciones ocasionales. En toda la serie de los anormales habría que considerar en definitiva

sólo diferencias de estado, que implicarían diferencias en el tratamiento práctico para la curación ó en la orientación del castigo.

La sociedad cuida primero de defenderse. La represión que ella ejerce es legítima, escribió Espinas, porque es necesaria; tiene el derecho de castigar, porque tiene el derecho de existir; pero las religiones elevadas ven más lejos y vengan la moral absoluta, y las sanciones divinas que tienen próximas y tangibles coronan, por último, el orden moral.

En el mundo de la ley escrita, la ley expresa el orden y señala la pena que garantiza la obediencia á ese orden. Las sanciones legales son, mirándolo bien, una especie de reguladores de las sanciones naturales. Son los efectos observados de los actos que conducen á las sociedades primitivas á organizarse de un cierto modo; el «hecho» encauza al hombre en las cosas de la sociedad y de la justicia, como ha sido comprobado en todas las experiencias. Sin embargo, ni las sanciones naturales se agotan en un individuo, porque hieren á muchas generaciones de hombres, ni las sanciones legales son infalibles. Nosotros inducimos lógicamente de los hechos un ideal de justicia que no está realizado. Que la creencia en la supervivencia de las almas haya tenido su origen en el miedo á la muerte, en la misma dificultad de concebir el no ser ó en los fenómenos del

sueño, que muestran á la muerte viviendo una vida inmutable y, por tanto, medio real á los ojos del hombre primitivo, se justifica al menos esta creencia por el ansia de justicia. Se continúa en un mundo ulterior el mundo actual, para perfeccionarle; se imaginan castigos y placeres que constituirían la última sanción de los actos de la vida inferior, y el miedo de estos castigos inevitables y la esperanza de esas felicidades resultaron un móvil de la voluntad humana.

Mi propósito no es exponer aquí las doctrinas de la vida futura ni menos hacer crítica de ellas. El drama no se relaciona apenas con estas especulaciones, y nos permite, cuando más, reconocer el valor de la creencia como móvil general de conducta. Y aun nos le muestra como más débil de lo que sin duda ha sido en realidad.

Los griegos de Homero se figuraban un modo lamentable de existencia después de la muerte: Aquiles prefería ser miserable guardián de puercos en la tierra, á mandar en las sombras en los Campos Elíseos.

De la misma manera que la teología antigua era distinta de la moral, la inmortalidad carecía de justicia. La venganza única de los dioses se realizaba en el Tártaro; los suplicios célebres de los Adas son casos particulares que no corresponden á una doctrina general de la reparación. La religión doméstica, por otra parte, divinizando á

todos los antepasados, veneraba á Pélops y á Tántalo, sin reprocharles sus crímenes. Los contados deberes que se derivaban de la creencia y del culto á los muertos, tenían un efecto político más bien que moral.

En los trágicos, la promesa ó el temor á una justicia divina, no determinan los actos de ningún personaje. Platón fué el que introdujo la idea de la justicia en el concepto de una vida futura, y los trágicos que habían recogido la leyenda de los dioses groseros y malvados, emprendieron de nuevo la educación de ellos y los corrigieron con arreglo á su propia conciencia. Eurípides es en este concepto el más interesante; por boca de *Ifigenia* dice: «No creo que los dioses en el banquete servido por Tántalo comieran alegremente la carne de un niño; los habitantes de estas tierras, borrachos de sangre humana, atribuyen á la divinidad instintos bárbaros. No puedo concebir que ningún dios sea malvado.» En Hércules, furioso Teseo, consuela á Hércules extraviada por Juno, y asesino de sus hijos, con palabras irreverentes para los habitantes del Olimpo. «¿No han formado entre ellos uniones que la ley no autoriza? ¿No han cercado á sus padres de vergonzosos lazos por reinar? Y, sin embargo, continúan viviendo en el Olimpo y no les pesan las faltas que cometieron.»

Faltaba elevarse á la noción de un ser que fue-

ra digno del respeto de los hombres que habíanse hecho superiores en moralidad á los dioses antiguos: «¡Oh, tú, dice Hecubo en *Los Troyanos*, que llevas la tierra y tienes tu lugar en la tierra, cualquiera que sea tu esencia difícil de conocer, necesidad de la naturaleza ó inteligencia de los mortales, te adoro! ¡Oh, Júpiter! que á través de misteriosos caminos diriges con justicia todas las cosas humanas.» «Somos esclavos y no tenemos fuerza, gime el desgraciado Hecubo, lo veo; pero la fuerza está en los dioses y en la ley que les rige, porque es por la ley por lo que conocemos á los dioses y tenemos idea clara de lo justo y de lo injusto.»

La idea que lleva á concebir la divinidad es, pues, la de lo justo, superior á los dioses mismos. El hombre los cree según el modelo de su propia justicia y se encarga de distribuir los males y los bienes. Lo hacen desigualmente, y no parecen ser siempre equitativos si se atiende al detalle; pero el poeta admite que el conjunto de las cosas se dirige hacia el bien, y el total de la obra justifica á los dioses. En *Hipólito* se encuentra una singular explicación de la mala fortuna de esos héroes. «Diana dice allí á Teseo, que es ley entre los inmortales que, lejos de oponerse al propósito afirmado de uno de ellos, los otros desaparezcan ante él; sin esto y sin el temor á Zeus, ella no hubiera dejado perecer al hombre que quería

más entre todos; pero tiene su parte en el dolor, porque «los dioses no se alegran viendo morir á los hombres piadosos mientras que exterminamos á los malvados, á su posteridad y á su raza.»

La creencia en los dioses infernales, invocados con tanta frecuencia, es siempre vaga entre los griegos. Eurípides mismo se complace á veces en decir, «los muertos no son nada, los vivos tienen la esperanza» (*Los Troyanos*), «vale más morir que vivir dolorido; porque el sentimiento de la desgracia es ajeno á los que no existen». O «la muerte pasa por ser el remedio de todos los males» (*Los Heraclidos*). Profesa, no obstante, una doctrina de la eternidad de las almas, fundada en la dualidad de substancia. Dice con Pilades, que los principios que constituyen el ser humano irán á reunirse á los elementos de que salieron; los principios terrestres á la tierra, los principios etéreos al éter (*Orestes*). «El alma de los que mueren deja de vivir, pero incorporada al éter inmortal, conserva un sentimiento que no muere (Elena). Por último, en *Las suplicantes*, dice Teseo: «la tierra recubre sus cadáveres y el doble elemento que los compone vuelve á su origen, el espíritu al éter y el cuerpo á la tierra».

Pero esta doctrina no produce sus efectos en el drama. La venganza divina pedida por los justos no amenaza al culpable sino en su vida presente, en sus bienes, en su poder y en sus placeres.

Contiene al malvado la intervención posible de los dioses en los asuntos de este mundo, ó bien las consecuencias naturales de las malas acciones son atribuídas por el poeta á la mano de una Providencia que las preparó y á la que no se puede engañar. El hombre está organizado para la lucha de la vida, y la consideración de los efectos actuales tiene siempre más poder sobre su voluntad que la promesa de castigos ó de premios en las obscuras regiones del no ser.

La resignación del cristianismo no desliga tampoco á los hombres de los intereses terrenales. En la *Canción de Rolando*, una promesa divina sirve á los móviles prácticos, pero no los domina. Ganad el imperio de este mundo y tendréis la vida eterna por añadidura. El arzobispo Turpín promete á los valientes el paraíso, si les falta la gloria, y el triunfo en la tierra. «Si morís seréis todos mártires. En el paraíso vuestros lugares os aguardan.»

La Edad Media, cuya moral se basa en la esperanza y en el temor de la muerte, produjo algunas composiciones en que la bienaventuranza es móvil confesado de conducta. Releed una obra curiosa, el *Milagro de San Teófilo*, firmado por el célebre Rutebæuf: Teófilo, con el fin de poseer de nuevo un cargo de que el prior le ha privado, se entrega al demonio. Castigaría gustoso á Dios, que ha permitido que la injusticia se consume, si le pudiese alcanzar allá arriba:

Iroi-je me noier ou pendre
Je ne m'en puis pas à Dieu prendre,
C'on ne puet à lüir avenir.
Ha! qui or le pourroit tenir
Et bien batre à la retornée
Moult ausoit fet bonne journée.

Vacila antes de entregarse al diablo:

Si je renie saint Nicholas,
Et saint Jehan et saint Thomas
Et Nostre Dame
Que ferá ma ehetive d'ame?
Elle sera arse en la flame
D'enfer le noir.

Se decide, sin embargo; hace su contrato con Satanás y, durante siete años, hace una vida de escándalo é impiedad.

Por fin se arrepiente; pero se preocupa menos el sagaz pecador de reparar el daño que causó que de salvar su alma. Se entera de que ha hecho un mal negocio, de que Dios le condenará y el diablo le ha hecho traición. Ha perdido su lugar en el cielo, y el infierno no le gusta. No sabe dónde alojarse. Se dirige á la Virgen temiendo que Dios le haya guardado rencor. La Virgen le oye, después le perdona recordando su antigua piedad; va ella misma á recuperar su compromiso de manos del diablo, y ordena al obispo que lo lea entre todos los fieles en la santa Iglesia.

Estas obras tienen sabor literario, pero el ca-

rácter moral no es mucho; no tienen la unción ni el calor del genio cristiano. Una doctrina que desdeña los fines prácticos es debilitadora. La sabiduría del estoicismo, aun en la misma boca de un Marco Aurelio, no me satisface. Al sagaz Epicteto, que hacía de la virtud su arma defensiva, prefiero Cicerón, que hacía de ella una cualidad social. Este inclinábase á la creencia, en la inmortalidad del alma, que negaban Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. Pero en Cicerón y Aristóteles, esa creencia no es la clave del mundo moral, mientras que, según Séneca y Epicteto, la virtud se acrecienta en la contemplación de la muerte, del no ser de los hombres y de las cosas. La honradez de la muerte queda como premio de la virtud. La gloria celestial ó la destrucción final de la conciencia del individuo, no ha inspirado jamás sino un teatro; ejemplar recreativo en que el hombre no se ha elevado nunca hasta las luchas morales fecundas y verdaderamente dramáticas.

Un moribundo se declara culpable de un crimen por el cual un inocente ha sufrido ya muchos años de cadena. ¿Qué sentimiento, piedad, remordimiento ó temor de Dios le han arrancado la confesión? ¿Cómo haría un poeta hablar á ese hombre en el teatro? Muchas hipótesis son posibles. Las circunstancias del delito pudieron ser tales que hubieran producido un trastorno físico,

y el moribundo habla sólo cuando sabe que puede hacerlo sin riesgo alguno. Pudo también, si su remordimiento es la herida de una conciencia elevada, salir la confesión, finalmente, impulsada por una idea dominante de justicia. Pudo suceder también que el criminal fuese incapaz de justicia y de remordimientos, pero, sensible á las amenazas de la religión que le asaltan, confiesa por miedo á los castigos próximos de que aquella confesión puede librarle. Este terror, en los dos primeros casos, hubiera pesado tal vez sobre la determinación, pero podría no haber sido así y sólo en el último caso hubiera sido tan eficaz. Además, un criminal accesible al terror religioso, sería capaz también de algún sentimiento piadoso y de justicia; y ese sentimiento, obrando por sí solo, hubiera podido tener bastante fuerza para impulsarle.

Hugo, en *Los Miserables,* presenta una lucha palpitante. Mr. Madaleine, cuando sabe que tienen encerrado á un pobre hombre por suponerle Juan Valjean, delibera si irá á entregarse á la justicia él, el verdadero Valjean, ó se aprovechará de ello para continuar siendo Mr. Madaleine, el industrial honrado y benéfico. Decide sacrificarse y corre á decir la verdad ante el tribunal. Es rico, pletórico de vida, no le preocupa el juicio supremo y no hace la confesión con la protección augusta de la muerte. Lo que le mue-

ve es la piedad, la rectitud; cede á la fuerza de lo que considera su deber. Si se hubiese callado, no hubiera llevado su secreto á la tumba, hubiera hablado en su última hora y se hubiera salvado; porque se hubiera convertido en un «justo».

Aunque espiritualista religioso, Hugo se ha complacido, por una vez, en preparar una situación en que el agente obedece al deber puro. Su creencia en la vida futura toma aquí una forma intelectual, y su teoría no hace sino abrir el campo á la perfección indefinida de las conciencias humanas. El dogma de una sanción ulterior no es, para su héroe, de necesidad moral, puesto que la regla de su conducta no depende de él, sino de necesidad lógica.

Cuando se trata de reconciliar la razón individual con la razón universal, aumentan las dificultades. Basta en la práctica que la sanción tenga en alguna parte una realidad, y no es dudoso que ella se ejerce en el fuero interno. Pero el vulgo no separa la noción de lo útil de la noción de lo justo. Las religiones groseras han poblado infiernos y paraísos; han llevado al reino de las sombras la penalidad del Talión; han dejado á las almas una envoltura material capaz de sentir el hambre y la sed, el frío y el calor; han sancionado la justicia por penas y goces corporales. Las religiones más elevadas han unido, á los efectos sensibles, el sentimiento feliz ó doloroso de la

conciencia que se conoce á sí misma. Orígenes y Scot Erigéne, ven los castigos corporales como regeneradores, y los hacen consistir en la conciencia del mal realizado.

La ley no tiene el poder de infringir el castigo moral, hiere al delincuente materialmente; lo demás no depende del juez que aplica la ley, sino del juez que llevamos en nosotros mismos, y que es más ó menos severo según las complejas circunstancias de la educación y la herencia. La existencia futura, por prolongar la presente, no la sancionaría de otro modo. El teatro tiene muchas razones para ser positivo; produce siempre un conjunto moral y definido y que se sostiene; el drama; comienza y termina en la tierra.

La justicia, en la tragedia griega, se satisface humana pero no divinamente. Edipo sufre las consecuencias de sus involuntarios crímenes; pero el vigor cruel del destino le justifica; la piedad que inspira á los hombres le venga de los dioses y saca de su infortunio un carácter que le engrandece. El poeta respeta en los acontecimientos el oculto dictamen de los dioses; le basta con la creencia de que el mundo obedece á leyes que le encaminan al bien. El ejemplo de las desdichas de Edipo es apropiado para hacernos prudentes; ¿quién de nosotros está garantizado contra la desdicha? Cuando encontramos de nuevo al hijo de Layus en Colonna, casi moribundo, ha

salido de las tremendas pruebas con la fisonomía de un semidiós: aquel rey violento y testarudo en los días de su prosperidad, ha ganado una majestad soberana; es consolado por el respeto con que miran á su persona y goza de la profunda paz de la conciencia. Sófocles ha buscado y encontrado la sanción en la dignidad moral del héroe.

Cosa distinta es el juicio que formamos del mundo. El héroe trágico espía, según Schopenhauer, no sus delitos personales, sino las faltas hereditarias: el crimen de la existencia misma; el espectáculo de sus inmerecidas desgracias debiera inspirarnos amarga desilusión y disgusto de vivir produciendo en nosotros la muerte de la voluntad.

Esta tesis, en tanto que expresa la opinión particular del filósofo, no necesita ser refutada. No es admisible cuando se pretende que esa emoción sea también la nuestra, y cuando se sugiere al poeta la idea de producirla. Vuelve, en suma, al problema de la justicia poética á que nuestro tema nos ha llevado.

El héroe trágico, se ha objetado á Schopenhauer, estima aún la vida en el momento de perderla, y no es, por otra parte, completamente inocente. Se tienen buenas armas contra él. Pero Schopenhauer embarazaría mucho á sus adversarios si les pidiera que explicaran todas las relaciones que se escapan entre los personajes y los aconte-

cimientos; le sería permitido negar que la falta del héroe explique jamás suficientemente, para nuestra razón ó nuestra sensibilidad, sus desdichas.

Un crítico alemán, E. Reich, que ha refutado recientemente esa teoría pesimista de la tragedia, me parece haberse cuidado demasiado de justificar al destino afirmando la culpabilidad real de sus víctimas. Edipo ha sido, indudablemente, violento é imprevisor; el rey Lear ha sido orgulloso; Hamlet ha matado á Polonio y ha ocasionado la muerte de Ofelia; Desdémona se ha entregado al Moro irreflexivamente; el virtuoso marqués de Posa ha practicado la máxima condenable de que el fin justifica los medios; Margarita peca. ¿Importa esto algo al arte? Toda criatura humana es falible, y por haberse equivocado, no dejan los dulces y los nobles de ser superiores al golpe que les hiere. La teoría de Schopenhauer no atiende á la culpabilidad estrictamente; atiende á la imperfecta naturaleza del hombre que le hace débil y vacilante; á la necesidad para la especie de un progreso moral en las angustias de la duda y del dolor, la fatalidad de los conflictos trágicos donde el héroe purga faltas de los dioses.

Es un error, á mi juicio, atribuir á los grandes poetas tal cuidado de la justicia poética, que él les haya guiado en la creación de sus figuras. Hettner nos dice, con buenas razones, que la trage-

dia representa la necesidad interna del orden moral en el mundo. Regulamos naturalmente el mundo que vemos; el placer dramático no existe si nuestra tendencia moral está contrariada, ó si al menos no está satisfecha. ¿Es que Sófocles ha cuidado en la aventura de Edipo de castigar á este príncipe por su testarudez, ó á medir sus desgracias por los vicios de sus caracteres? Shakespeare, ¿habrá castigado á Cordelia por haber armado contra su patria al rey francés, el enemigo hereditario? ¿Habrá presentado á Desdémona sexual para disminuir nuestra piedad? Yago, recuerda la falta de Desdémona para excitar los celos de Otelo; esto no es sino un recurso sacado de los mismos caracteres; el hecho está conforme con la naturaleza de ello, está basado en las pasiones de los personajes, y eso basta para que el poeta haya producido en nosotros la emoción pura del arte. Shakespeare ni acusa ni excusa á los dioses. Si su drama está necesariamente comprendido en un sistema moral, él no es por eso el poeta del orden moral del mundo. Nuestra filosofía le da después otro fin cuando aprovecha sus observaciones.

La tragedia, se lo concedo voluntariamente á Reich, introduce la justicia en la vida de que falta y con eso completa la belleza. No explica el mundo, diré también con Reich, para los pensadores, sino para el vulgo; todo espectador es vul-

go en el teatro. Las condiciones mismas de su arte prohiben al dramaturgo ir más allá de la vida presente y más allá de los hechos; no trabaja con lo absoluto, y menos aún se ocupa de alentarnos á vivir ó de desalentarnos de la existencia. Si ha juzgado la vida nos la ofrece como debemos tomarla y como la vivimos, á despecho de nuestros sofismas, siendo en esto todos poetas, por cuanto unimos á la reflexión profunda del moralista la cándida alegría infantil.

Diderot elogia en estos términos á Richardson: «Si importa al hombre estar convencido de que, independientemente de toda consideración de vida ulterior, no podemos hacer nada mejor para ser felices que ser virtuosos, ¡qué gran servicio prestó Richardson á la humanidad! No demostró esa verdad, pero lo hizo sentir... ¿Quién querrá ser Lovelace con todas sus ventajas? ¿Quién no quisiera ser Clarisa, no obstante todos sus infortunios?»

La paz interior y la estimación de nuestros semejantes, tales son los más preciosos bienes. ¿Qué mayor fuerza para el hombre justo que el testimonio de su propia conciencia?

«Los malvados no tienen nunca verdadera alegría, dice admirablemente la *Imitación;* la gloria de los justos está en su propia conciencia y no en la boca de los hombres.» Lo que el cielo ofrece á los buenos es siempre esa alegría que encuentran

en sí mismos. Fenelón gradúa las felicidades lo mismo que los castigos. «Esos otros, dice á Telémaco el divino Arcesius, que ves muy cerca de ellos, pero separados por una nubecilla, gozan de una gloria mucho menor: son los héroes de la verdad..., pero no han sido amables ni virtuosos, y por eso no están sino en la segunda estancia de los Campos Elíseos.» La imaginación de Fenelón no encuentra otra recompensa que la satisfacción íntima y profunda de obrar bien. No existirá jamás otra más alta.

16

CONCLUSIÓN

Buscar en las obras literarias, y principalmente en las dramáticas, la evolución de la moral á través de los tiempos, era el objeto de este trabajo. Se abría ante nuestros ojos un vastísimo campo. Nuestro asunto nos llevaba á descubrir, conforme al espíritu y al método de la psicología, esas transformaciones lentas del hombre y de las sociedades que constituyen el progreso moral; nos llevaba á señalar los caminos, los medios, las circunstancias todas de ese progreso y á discutir las doctrinas morales. Entramos así en la psicología histórica y en la crítica literaria.

No era posible abandonar el tema sin haber reconocido antes los orígenes de la actividad moral y analizado, todo lo brevemente posible, la naturaleza emocional del hombre.

Otros lo habían hecho antes con gran competencia y colocándose en distintos puntos de vista; pero aún nos quedaba algo que decir. El análisis de las emociones fundamentales implica, al menos en nuestro trabajo, el hecho del progreso moral; nos ha parecido que consiste en la educación de las pasiones, y algunos ejemplos nos dieron una primera impresión de conjunto.

Ese conjunto le hemos estudiado después en sus detalles. Hemos visto nacer los deberes positivos, la idea de la obligación, los conflictos morales y los remordimientos; hemos estudiado el mecanismo de la voluntad, la responsabilidad, la sanción considerada en la vida presente y en la futura. Una cuestión de estética, la de la moral en el arte, se relacionaba muy directamente con nuestro tema, y era una fortuna poderla tratar tan ampliamente.

No he de hacer aquí un resumen de mi obra; muchos detalles de ella, quizás los más interesantes, no podrían entrar en él; me bastaría sólo con recordar determinados hechos é insistir sobre algunas consideraciones.

He comenzado por hacer notar en la epopeya y en el drama primitivo la expresión de los grandes fines sociales; lo que era realmente, como se habrá echado de ver, estudiar los sentimientos en su objeto, la acción humana en sus resultados y, si es lícito hablar así, el deber por su lado externo. Santidad de la sepultura, perdurabilidad de la familia y triunfo de la ciudad, son los fines positivos á que las pasiones se contraen en la tragedia antigua. Las fábulas de los poetas nos han enseñado al mismo tiempo esa influencia duradera de la inteligencia sobre la sensibilidad, esas asociaciones de ideas y de sentimientos, esas amplias costumbres que han inclinado la voluntad de los

hombres, encadenado sus violentas inclinaciones y producido en ellos nuevos móviles de acción; hemos visto de qué modo sus emociones se desenvolvían y se armonizaban entre sí, á medida que creaban organismos sociales, y de qué manera el medio reaccionaba, finalmente, sobre los individuos. La obligación, hemos deducido, no es sino el aspecto interno del deber, y el determinismo psicológico no se explica bien sino mediante sus relaciones con el determinismo social.

Esta correspondencia, sin embargo, no se establece desde luego; no es en la realidad de las cosas un hecho tan sencillo. El ideal social variable y constantemente modificado no ofrece nunca una conciliación suficientemente perfecta de nuestros deseos para que ellos le realicen naturalmente. El medio cambia incesantemente; la posición respectiva de los individuos no es la misma en la gran confusión de los intereses; las diferencias de casta, de oficio y de creencias hacen que los hombres que viven á un mismo tiempo no sean absolutamente contemporáneos. ¡Cuántas desviaciones de la moral! ¡Cuántas rebeldías en el corazón humano y cuántas dudas en las conciencias! Los conflictos morales responden á esas dudas y á esas rebeliones; han llamado, pues, nuestra atención. Hemos podido, estudiándolos, tomar de lo vivo la creación moral. El drama ha evocado ante nuestros ojos, con nobles

figuras, las crisis trágicas de la historia. El problema de la existencia se nos ha presentado difícil y doloroso; el derecho contra la ley en nuestras sociedades; la fuerza contra el derecho en el orden general de la naturaleza. Los poetas nos han dejado á los míseros de la vida en presencia de este enigma del mundo siempre abierto á nuestras especulaciones.

Los críticos no habían dado bastante importancia á la cuestión del conflicto moral. Acerca de ella, como acerca del remordimiento, habían dejado algo que decir. La duda no es trágica, la falta no produce angustias sino por la ruptura de ese estado de equilibrio entre nuestras diversas emociones que constituyen la salud moral. El drama, la novela, nos han dado numerosos ejemplos por los cuales ha sido fácil reconocer los elementos esenciales del remordimiento y describir sus formas sucesivas; análisis que hasta ahora se había descuidado mucho.

Hemos encontrado también en el remordimiento un medio de justicia poética. La ciencia de lo bello confina así con la ciencia de las costumbres y da ocasión para definir más exactamente las relaciones de la moral con la literatura. La teoría de lo bello que hemos aceptado, en la cual el arte útil está unido al arte puro, al arte desinteresado, no concuerda mucho, en apariencia, con el uso que hemos hecho de las obras literarias; pero

el moralista no sólo hace de esas obras un documento, cosa que no eran en la mente del poeta, y su testimonio no saca su valor de que los poetas hayan querido expresamente moralizar.

Lo que el drama nos muestra es el hecho moral. Nos revela el mecanismo de los actos voluntarios sin enseñarnos nada acerca de la cuestión metafísica de la libertad. He procurado averiguar qué doctrina de la voluntad se desprende de los grandes poetas y qué influencia ha ejercido sobre su genio. Parece que las diferencias en este respecto, entre las diferentes literaturas, procederían de lo que se ha visto más pronto de la acción del individuo sobre el medio, sea de la acción del medio sobre el individuo; en otros términos, la necesidad psicológica ó social.

A esta parte de nuestro estudio se une la de las perturbaciones mórbidas de la voluntad. He hecho una selección de los héroes literarios, que son al mismo tiempo casos patológicos; locos por egoísmo, por amor; locos morales y locos lógicos. He criticado el empleo de la locura en el teatro y en la novela; he tratado de señalar en qué condiciones podría ser convenientemente utilizada.

Esta discusión, fundada en hechos clínicos, demostraría cuánto difiere el hombre sano del enfermo y también por qué matices insensibles se pasa, sin embargo, de uno á otro. Espero que

no se me censurará por haberme entretenido en un terreno todavía casi inexplorado de la crítica literaria.

Llegados á este punto, nos ha parecido útil poner más en claro algunas de las ideas esparcidas en la obra, y, entre otas cosas, indicar mejor el papel gradualmente más considerable de las emociones superiores en la vida de las grandes razas. A nuestro juicio, las sociedades, aun siendo tan inestables como las hace la rebelión continua contra la ley, tienden, sin embargo, á organizarse de una cierta manera. El progreso moral consistiría más en el perfeccionamiento del medio social del determinismo superior por él creado, que en la variación del hombre mismo; estaría en la reforma de los medios de la civilización y en la riqueza de las costumbres adquiridas, mejor que en el aumento del poder de los individuos y en su mayor virtud moral é intelectual.

Faltaba, por último, hablar de la sanción en general y de la justicia poética en el sentido en que, según la opinión de los filósofos, el drama juzgaría la vida. La eficacia práctica de una creencia en la vida futura nos ha parecido menor en el drama, y quizá en la vida real, que la eficacia lógica. Vemos, en efecto, reclamar en nuestras teorías la continuidad de la conciencia individual al coronamiento del mundo moral, ó, cuando menos, buscar la perfección lógica de la moral,

sean en la inmortalidad de la persona ó en la permanencia de relaciones entre los mundos.

Estas últimas consideraciones están fuera de nuestro tema; pero hemos necesitado, sin embargo, hablar de ellas en vista de la importancia que tienen en la filosofía y á la que pueden también tener en el drama; la psicología ha precedido á este estudio, la metafísica le ha completado.

Madame Clemence Royer ha planteado el problema de la felicidad, de lo que los antiguos filósofos llamaron el soberano bien en toda su generalidad: «Su solución—escribe—debía tener en cuenta no sólo todo lo humano, sino todo lo vivo.»

Debía poder explicar lo que varían los juicios éticos y lo que de ellos restan y el por qué de esas variaciones y de esa variabilidad. Debe poder conciliar el egoísmo individual, el sentimiento profundo del bien particular, encaminado á la conservación del individuo y encargado de protegerle y defenderle mediante la moral; es decir, con el sentimiento del bien específico, parcial ó general, y con el sentimiento superior, rudimentario, todavía hoy en los comienzos, donde nace solamente en el estado de idea, del bien universal; es decir, de un orden ideal del mundo, el mejor posible.»

Define, pues, el bien en su naturaleza absoluta y universal, como: «un cierto orden de cosas es-

tablecido apropiadamente para multiplicar la cantidad de existencia y de bienestar posible en el universo por los más grandes factores posibles».

Angiulli, uno de los filósofos más ilustres de la escuela experimental, considera al mundo como la evolución de un solo y mismo todo. No hay, según él, dos existencias distintas, sino una sola, cuya historia es la historia del universo. «En tal concepción—dice—reposa el fundamento más perfecto de la ética, en su aspecto científico y en su aspecto práctico; en su aspecto científico, porque da la razón explicativa de sus leyes particulares; en su aspecto práctico, porque engendra el sentimiento de humanidad con los seres cósmicos, mediante el cual la actividad moral se reconoce factor de los destinos de la naturaleza y del hombre, alcanza una elevación no lograda nunca en el pasado.»

Esta solidaridad de existencias en el tiempo y en el espacio indefinido no implica la perdurabilidad de la persona. La creencia en esa perdurabilidad ha sido tenida durante mucho tiempo como primera condicion de la moral, y muchos filósofos la defienden aún enérgicamente; unos, como Secretan, en nombre de la creencia en Dios; otros, como Renouvier y Pillon, en nombre del deber. El punto de vista de estos últimos, que no es completamente el de Kant, exige una particular mención.

«Lo que importa—escribía Pillon—; lo que se exige como postulado por los profundos instintos de nuestra naturaleza y por la ley moral, no es la inmortalidad de la substancia alma, es la inmortalidad de la persona, de la conciencia. Materialistas y espiritualistas confunden ambas cosas, que son, sin embargo, diferentes, independientes la una de la otra. La indestructibilidad de la substancia espiritual no garantiza de ningún modo la inmortalidad de la persona, la persistencia de las funciones que constituyen la personalidad; y la inmortalidad de la persona, la persistencia ó el renacimiento, en virtud de las leyes cósmicas desconocidas, de las funciones que constituyen la persona, es perfectamente compatible con el fenomenismo racionalmente comprendido. La distinción es bastante importante para merecer la atención y bastante clara para fijarla.»

Todas las inducciones propias para fundar una moral cósmica; todas las hipótesis que pueden hacerse acerca de los destinos del alma, pertenecen á la pura especulación. Nuestras investigaciones positivas ni conducen á ella ni la excluyen. La metafísica no hace sino dar una última forma al ideal moral que hemos visto constituirse poco á poco en la humanidad.

Por ambicioso que sea regular el mundo para su uso, el hombre se reconoce colaborador ciego de la naturaleza; su mayor esfuerzo consiste en

pensarla tal como ella es, y su mayor miseria en no poder penetrarla nunca. Este deseo, constantemente renovado, nunca satisfecho, basta al menos para justificar la hipótesis más temeraria, aun no siendo, después de todo, sino una vana y poética ilusión.

ÍNDICE

Páginas.

PREFACIO 1

CAPITULO PRIMERO.—LOS ORÍGENES DE NUESTRA ACTIVIDAD MORAL

Emociones conservadoras — Emociones simpáticas: el amor y los sentimientos tiernos; el amor fraternal (cuento egipcio de *Los dos hermanos*); la amistad (*Nisus y Euryale*); la piedad, la simpatía.—Naturaleza mixta de la simpatía (la plegaria de *Príamo*, el romance de la *Manta partida*).—Extensión de la simpatía humana con el crecimiento de las sociedades —*La canción de Rolando* comparada con la Iliada.— Emociones intelectuales, idea de la justicia.—La compensación pecuniaria (la *Saga de Nial*); el Talión, forma primitiva de la penalidad.—Estado ideal y estados sociales 7

CAPITULO II.—LOS FINES DEL DEBER

Fines prácticos del teatro griego: duración de la familia (aventura de *Orestes*).—Santidad de la sepultura (*Antígona* de Sófocles. *Las suplicantes* de Eurípides).—Episodios del *Mahabarata* y del *Raghou Vansa*. *El libro de Ruth*.—Triunfo de la ciudad y de la raza (La *Iliada*, *Los persas*, de Esquilo, *Los romanceros*, el proceso de *Gonelón*).—Distinción á partir de los estoicos entre el derecho y la ley, entre la justicia y su medio útil.—La virtud como energía disponible. Séneca el trágico, Corneille y *Poliuto*; el teatro español.—El ideal humano (*Don Carlos*, de Schiller). 27

CAPITULO III.—LA OBLIGACIÓN MORAL

La obligación religiosa.—La conciencia, poder activo y original (*Antígona* de Sófocles).—Paso de un estado de conciencia á otro, y de una moral

Páginas.

teológica á una moral metafísica.—Desdoblamiento de la moral en el estoicismo.—(*Las nubes* de Aristófanes y Séneca el trágico).—Orestes y Hamlet: análisis del drama de Shakespeare).—Los juicios anteriores, las emociones (Emilio de *Cinna*, Cornelia de *Pompeya)*.—Schiller corrige á Kant.—Carácter positivo del imperativo moral.—(*Tell* de Schiller).—El hombre fin de Kant y el hombre natural de Rousseau.—Los sentimientos organizados en el derecho.... 46

CAPITULO IV.—Los conflictos morales

Conflictos originados por una falta anterior (*Stella* de Goethe.—Conflictos entre deberes subordinados. (Patrocles ante Aquiles, el más grave Ruedeger de los Nibelungos. Piccolcmini ante *Wallenstein.)* La disciplina militar.—Conflictos trágicos.—Oposición de un deber de autoridad á un sentimiento individual. (Observaciones sobre la *Farsalia* de Lucano; el *Bruto* de Plutarco y el de Shakespeare; *Poliuto*,) El duelo (el *Mátala* de Dumas hijo y el hiérela del drama español). Análisis del conflicto de Gauvain en *El 93* de Hugo.—Importancia social de los conflictos morales.—Hechos de derecho. (*Coriolano* de Shakespeare). Tendencia á una conciliación de las emociones. (*Horacio* de Corneille y *Wenceslao* de Rotron.)—El derecho y la fuerza.—El hombre contra la naturaleza................ 64

CAPITULO V.—La sanción y el remordimiento

Condición orgánica.—Primer elemento del remordimiento: Decepción, pesar por un cálculo erróneo. (Un ladrón del milagro de San Nicolás; Clitemnestra, Ganelon, Yago, Narciso, Cleopatra de Rodogune.)—Segundo elemento de remordimiento: Trastorno orgánico, desorden mental. (*Orestes* Macbeth, Ricardo III, Doña Lambra en Mudarra el Bastardo, *de* Lope de

Páginas.

Vega, Boris, Godounof de Pouchkine; una escena del Fausto).—Elemento superior del remordimiento; Sentimiento penoso de un desacuerdo consigo mismo.—No hay ejemplo de suicidio por remordimiento abstracto. (FEDRA, de Eurípides, *de* Séneca, *de* Garnier *y de* Racine; *el* Judas del GRAN MISTERIO BRETÓN).—Remordimiento agravado. (Otelo y Orosmana).—Remordimiento atenuado. (LA PRINCESA DE CLEVES.)—Eficacia de la pena para purgar nuestro remordimiento. (El Heantontimorumenos de Terencio. El Akim de Tourgueneff).—Grados de la conciencia y del remordimiento. Historia de Caín, el Caín del Génesis, el del drama ANGLO-NORMANDO, el de BYRON 87

CAPITULO VI.—EL DRAMA JUSTICIERO

La moralidad de la fábula desde el punto histórico.—La epopeya, la tragedia y la comedia griegas.—La posición de Eurípides.—El teatro latino.—Oriente: el teatro indio.—El teatro inglés del siglo XVI.—La comedia española.—La de Molière.—La tragedia de Corneille y de Racine.—La posición de Voltaire, de Beaumarchais, Diderot y Lessing.—De la inspiración filosófica (el *Tell*, de Schiller).—El melodrama (Nodier y Pixerecourt).—La comedia moderna.—La indulgencia y la severidad en el teatro.—La campaña del divorcio (Dumas hijo y Augier).—El castigo legal y el castigo fisiológico.—La novela naturalista 108

CAPITULO VII.—EL ARTE Y LA MORAL

La teoría de la utilidad ó del trabajo y la teoría del juego.—El trabajo y el juego.—El placer estético y la simulación nerviosa: sensaciones ó estados perceptivos.—El material del arte y la creación artística.—El elemento estético del trabajo, sentimiento de la dificultad vencida.—

Páginas.

Emociones accesorias á la emoción estética: su complejidad: factores de la educación artística. Relaciones entre la literatura y la moral....... 136

CAPITULO VIII.—EL MECANISMO DE LA VOLUNTAD

Los hérces antiguos: el destino.—El determinismo en Shakespeare: la necesidad sensible; importancia de los móviles de la razón en los hombres de una clase superior; móviles permanentes y móviles actuales (Bruto en *Julio César*). Análisis de Otelo.—La determinación en Racine.—Análisis del *Británico*.—Leyes de asociación y de sugestión (Narcito-Yago); ley de los contragolpes ó de las reacciones (*Andrómaca*); ley de contradicción ó de contraste (*Coriolano*, en Capuleto de Shakespeare); en la comedia, el Mición de las *Adelfas*. Crisalia, en las *Mujeres sabias*. Alcestes. La Cánula de *On ne ladine pos avec l'amour*; diversas transformaciones de los efectos conforme á la ley general de la acción y de la reacción.—La determinación teológica (un episodio del *Romayona*). La determinación en Corneille. Sus héroes enteramente por el bien ó por el mal (Cleopatra de *Rodogune*) Goethe y Spinoza, Schiller y Kant.—Composición literaria (ejemplos tomados de Dumas hijo; *M. de Comors*, de Feuillet). Determinación del género, de la especie y del individuo; la novela realista y naturalista. *Eugenie Grandet*, de Balzac; la Gervasia de *l'Assommoir*. Perfeccionamiento del determinismo del instinto bruto por el de la razón y la conciencia adquirida............... 153

CAPITULO IX.—LOS HÉROES PATOLÓGICOS

Los locos (*Le roi Lear*).—Los locos del egoísmo y por ambición (Argan en el *Enfermo imaginario*, Harpagou, de *L'Avare*, la pareja de *Macbeth*). Los locos por amor. Los amantes fetiquistas de algunas novelas modernas. Amores extralegales

Páginas.

(*René*, un drama de Ford). *Torcuato Tasso*, de Goethe. —Los locos morales (del *Mentor*, de Corneille, al *Don Juan*, de Molière). Los fanatismos (*Don Quijote*, etc.) Los locos lógicos. El Robespierre de Taine y de los tres poetas alemanes. *Los Girondinos*, de Griepenkest; la *Muerte de Danton*, de G. Büchner; *Danton y Robespierre*, de Hamerling). Las extravagancias en la comedia 176

CAPITULO X.—La evolución y la raza

Cuestiones de etheología.—Las emociones conservadoras y las emociones simpáticas—(Los poemas homéricos; los cantos del Norte; *La Saga de Frithiof*, de Tegner, *Nibelungo*, de Jordán; La canción de Rolando.) Sentimiento religioso; sus grados.—La poesía griega.—La epopeya india. La comedia del Dante.—Paso de la epopeya á la tragedia.—Las decadencias. (La leyenda de Aquiles y de Polyseno).—La autonomía moral en el mundo moderno.—El hombre completo de Shakespeare.—El hombre razonable de Voltaire.—El amor y el deber de Schiller.—La libertad del amor en Jorg Sand y en los románticos. Vuelta á la regla social en la literatura.—Repeticiones y desemejanzas 200

CAPITULO XI.—La sanción y la vida futura

De la responsabilidad.—De la creencia de una vida futura como móvil de la voluntad.—Sentencias de Eurípides.—La escuela de los dioses. Poder de los efectos inmediatos sobre la voluntad de los hombres (Oliverio en la *Canción de Rolando*, el *Milagro de Teófilo* del trovador de Ruteboeuf).—Algunas situaciones morales (*Una tempestad bajo un cráneo* en *Los Miserables*).—La sanción en la tragedia griega.—La justicia poética.—La sanción en las religiones elevadas. 224

Conclusión 242

BELOT (A.). — «Quinientas mujeres para un hombre solo» En 8.º, 2,50 pesetas.

—«Melinita». En 8.º, 2,50 pesetas.

BOISGOBEY (F. du).—«Decapitada». Un tomo en 8.º mayor, 3 pesetas.

BERNARD (Doctor) —«La Argelia».—Un tomo en 8.º mayor, rústica, 3 pesetas, y en tela, 4.

BULWER LYTON (E.).—«La raza futura» Un tomo en 8.º mayor, 3 pesetas.

CLARETIE (J.).—«La fugitiva». En 8.º, 3 pesetas.

– «Noris» (costumbres del día). En 8.º, 2,50 pesetas.

—«¡Candidato!» Un tomo en 8.º, 2,50 pesetas.

– «El hermoso Soligac» Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.

– «Los amores de un interno». Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.

—«El príncipe Zilah». En 8.º 2,50 pesetas.

CHERBULIEZ (V.).—«La novela de una mujer honrada». Un tomo en 8.º mayor, 3,50 pesetas.

DAUDET (A.).—«Port Tarascón». Ultimas aventuras del ilustre Tartarín. Un tomo en 8.º mayor, 3.50 pesetas.

DELCOURT (P.).— «El crimen de Pantin».—Un tomo en 8.º mayor, 2 pesetas.

DELPIT (A.).—«El divorcio de Edmundo». Un tomo en 8.º mayor, 3,50 pesetas.

— «Desaparecido». Un tomo, en 8.º, 3 pesetas.

- «Como en la vida». En 8.º, 3 pesetas.

DELPIT (A.) —«Las dos á un tiempo». En 8.º, 3 pesetas.

- «¡Toda corazón!» En 8.º 2,50 pesetas.

DICKENS (C.).—«Días per[illegible]sos» En 8.º, 2,50 pesetas.

ESTEPA (Br. Francisco de[illegible] «Los jesuítas y el [illegible] Mir». (Cartas á un ac[illegible]mico de la Española). Un tomo en 8.º, 2 pesetas.

FARINA (Salvador).—«Amor tiene cien ojos». Un tomo en 8.º, rústica, 2,50 pesetas.

GABORIAU (Emilio) —«El dinero de los otros», continuación de «Los Testaferros». Un tomo en 8.º, 2,50 pesetas

—«El capitán Coutanceau. En 8.º, 3 pesetas.

—«Los Testaferros». En 8.º, 2,50 pesetas

—«Los delatores». (Los esclavos de París) En 8.º, 3 pesetas.

—«Matrimonios de aventura». En 8.º. 2,50 pesetas.

—«El veredicto» (La cuerda al cuello). En 8.º, 2,50 pesetas.

—«Por honor del nombre». Dos tomos en 8.º, 7 pesetas.

—«El proceso Lerouge.» En 8.º, 2,50 pesetas.

– «El incendio de Valpinson». En 8.º, 2,50 pesetas.

—«La Degringolade». Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.

—«Los secretos de la casa de Champdoce». (Los esclavos de París). En 8.º, 3 pesetas.

—«Los amores de una envenenadora». En 8.º, 2,50 pesetas.

GARCÍA RAMÓN (L.).-«La Nena» (Los extranjeros en París). Un tomo en 4.º, 5 desetas.

